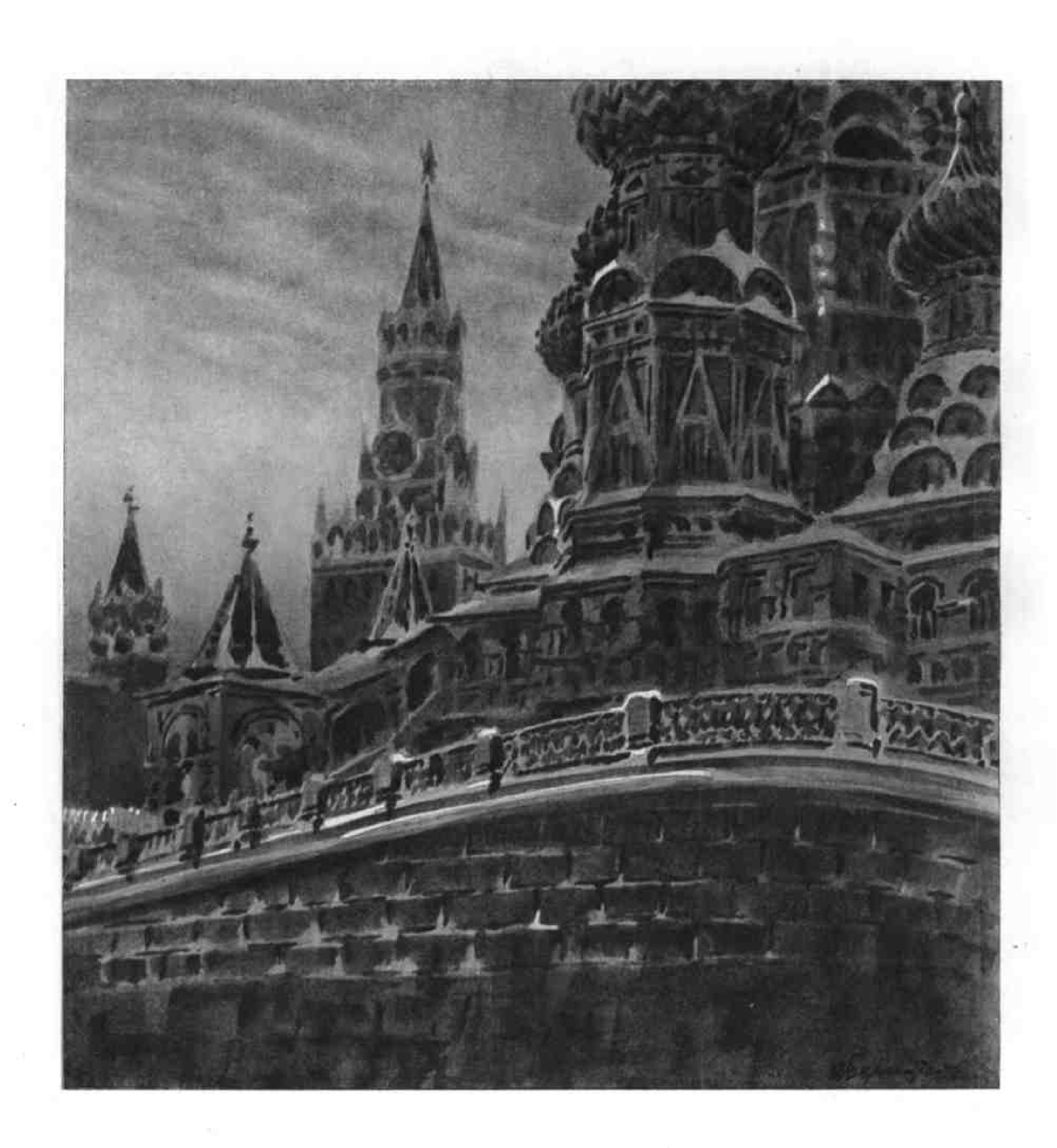


ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
АРХИТЕКТУРЫ

АКАДЕМИЯ
АРХИТЕКТУРЫ
СССР

*

ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
АРХИТЕКТУРЫ



ИСТОРИЯ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

КРАТКИЙ КУРС

Допущен
Министерством высшего образования СССР
в качестве учебника для архитектурных вузов
и факультетов

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ И АРХИТЕКТУРЕ
Москва * 1951

Основные авторы:
Н. И. Брунов, А. И. Власюк, А. И. Каплун, А. А. Кипарисова, П. Н. Максимов, А. Г. Чиняков

В составлении текста учебника принимали участие:
С. Л. Агафонов, Е. А. Белецкая, М. В. Будылина, В. А. Виноград, Г. Г. Гримм, Н. Л. Крашенинникова, В. А. Лавров, А. Н. Петров, В. И. Пилявский, Н. Ф. Хомутецкий, Е. Г. Чернов, В. Ф. Шилков

Графические иллюстрации выполнены под руководством *Д. П. Сухова* и *Д. В. Разова*.
В разработке и выполнении графических таблиц участвовали: *С. Л. Агафонов, Ю. С. Асеев, А. И. Белорусов, О. И. Брайцева, Б. Л. Васильев, Н. Л. Крашенинникова, Н. Я. Лейбошиц, Б. Н. Рахманинов, О. Е. Синдаровский, А. П. Сосина, А. М. Харламова, В. Ф. Шилков, И. В. Эрн, П. Г. Юрченко*
Подбор и композиция фотоиллюстраций *В. Е. Свинарского*.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Всестороннее изучение архитектурного наследия русского народа имеет огромное значение для теории и практики советской архитектуры, ибо оно есть культурное наследие народа, который, по определению товарища И. В. Сталина, «является наиболее выдающейся нацией из всех наций, входящих в состав Советского Союза».

В течение своей многовековой истории русский народ создал архитектуру мирового значения. Замечательные памятники русского зодчества служат глубоким, неисчерпаемым источником архитектурного опыта, научных достижений, художественного мастерства и практической мудрости. Из истории русской архитектуры советский зодчий извлекает ценнейшие уроки, помогающие ему создавать подлинно народные и высокохудожественные архитектурные произведения великой сталинской эпохи.

Русская архитектура, как архитектура глубоко прогрессивная, высоко развитая и передовая, никогда не чуждалась художественных и технических достижений других народов, с культурой которых она соприкасалась. Но, осваивая в условиях русской действительности те или иные приемы, русская архитектура ни на одном этапе своего развития не теряла своего национального лица, она творчески перерабатывала только приемлемое, передовое, жизнеспособное. В свою очередь, русская архитектура несла и передавала народам, с которыми находилась в общении, свои достижения, свои оригинальные черты.

Русская архитектура на всем протяжении своей истории была теснейшим образом связана с общим ходом развития русского государства. Поэтому в основу периодизации настоящего курса положена общепринятая периодизация русской истории.

Марксистско-ленинская методология учит, что исторический путь развития зодчества, как и всякого иного явления общественного развития, не может быть понят без связи с изменением экономического базиса, политического устройства и развитием культуры как господствующих, так и угнетенных классов общества. Исходя из этого, задача историка русской архитектуры заключается в первую очередь в том, чтобы уяснить, каким образом развивались ее художественные и конструктивно-технические особенности и как изменялось идейное содержание ее ведущих памятников в связи с общим историческим развитием русского государства.

Критическое изучение русского архитектурного наследства должно прежде всего вскрыть его прогрессивные, реалистические основы, показать и объяснить совершенство, высокую художе-

ственность его произведений. Такой подход к освещению истории русского зодчества содействует освоению положительных явлений русской архитектуры прошлых эпох в советской архитектурной практике.

Цель настоящего «Краткого курса истории русской архитектуры» заключается в том, чтобы показать величие русской архитектуры, объяснить ее национальную самостоятельность, гениальность ее выдающихся зодчих и осветить тот огромный вклад, который внес великий русский народ своим архитектурным искусством в сокровищницу мировой культуры.

Развитие русского искусства в целом, в том числе и русской архитектуры, на всем своем протяжении, в противоположность имевшей место в Западной Европе резкой смене стилей, носило более последовательный и преемственный характер; поэтому этапы его развития не укладываются в схемы, принятые для истории западноевропейской архитектуры. В связи с указанными особенностями развития русского зодчества в настоящем курсе сделана попытка по возможности избегать распространенной стилевой терминологии, созданной западноевропейскими искусствоведами (в большинстве случаев формалистами) и не определяющей художественного содержания русской архитектуры.

В соответствии с требованиями советской науки при составлении настоящего курса необходимо было критически переоценить всю довольно обширную литературу по истории русской архитектуры. Необходимо было отказаться от точки зрения ряда историков, рассматривавших русскую архитектуру, как явление, полностью изолированное в пределах своей страны. Надо было отбросить и точку зрения тех, которые отрицали национальный характер и художественную самостоятельность русского зодчества и весь процесс развития русского искусства рассматривали лишь как постоянную смену различных внешних влияний и заимствований.

В соответствии с марксистско-ленинской наукой о законах развития общества процесс развития русского зодчества рассматривается в данной работе как неотъемлемая часть общеисторического процесса в конкретных условиях времени, места и форм общественного развития.

Поставив своей задачей написать курс с учетом всех последних достижений советской науки, авторы принимали меры к тому, чтобы все относящиеся к теме открытия и выводы советских ученых, а также обнаруженные за последние годы в архивах новые материалы по истории русской архитектуры нашли в данном труде свое отражение.

Следует отметить, что выполнение поставленных задач встретило значительные затруднения, которые заключались в недостаточной изученности отдельных периодов истории русской архитектуры, в слабой разработке многих теоретических проблем этой области науки. Не вполне изучен вопрос о взаимосвязях русской архитектуры с архитектурой других народов Советского Союза и братских славянских народов. Слабо разработаны вопросы, связанные со значением русского зодчества в общем процессе развития мировой архитектуры, несмотря на несомненную огромную роль русской культуры в развитии культуры мировой. Глубокое изучение этих вопросов является неотложной задачей советских исследователей истории русской архитектуры.

Настоящий курс составлен в первую очередь для студентов архитектурных вузов и факультетов, впервые знакомящихся с историей русской архитектуры. Учебная программа и отводимое учебными планами время для прохождения курса определили объем книги, отбор материала и характер изложения. Составители стремились на основе марксистско-ленинской методологии дать краткое, простое, последовательное и приспособленное к учебной программе изложение сложного исторического процесса развития русской архитектуры от древнейших времен до Великой Октябрьской социалистической революции. Непосредственным продолжением настоящего курса будет служить подготовляемый Академией архитектуры СССР краткий курс истории советской архитектуры, составившей новую эру в развитии архитектуры русского народа.

Включенный в книгу иллюстративный материал содержит фотографии и архитектурные

обмеры важнейших памятников и ансамблей русской архитектуры, что делает курс пригодным не только для учебных целей, но и для более профессионального изучения и практического использования в творческой архитектурной практике.

К обсуждению настоящего курса в процессе его подготовки привлекались широкие круги научной и архитектурной общественности, и авторский коллектив приложил все усилия к тому, чтобы в полной мере использовать эту неоценимую помощь. Критические замечания, поправки и пожелания продолжали поступать и тогда, когда книга уже печаталась, поэтому некоторые замечания и исправления не могли быть отражены в тексте по техническим причинам. Наиболее существенные из них указаны в списке исправлений, приложенном к книге, для того чтобы читатели могли внести соответствующие поправки до чтения книги.

Авторский коллектив горячо благодарит всех товарищей, приславших свои критические замечания и пожелания, которые помогли значительно улучшить книгу, и просит преподавателей, студентов и архитекторов после выхода книги сообщать свои замечания и пожелания, которые должны быть учтены в работе над вторым изданием учебника. Авторы рассчитывают на дальнейшую строгую, принципиальную научную критику курса как со стороны специалистов, так и со стороны широкой советской общественности, что в еще большей степени будет способствовать развитию науки об истории архитектуры великого русского народа.

* * *

В работе по написанию Краткого курса истории русской архитектуры принимали участие научные сотрудники Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР, ее Ленинградского филиала и Института истории архитектуры Академии архитектуры УССР.

Научное редактирование текста выполнено Редакционной коллегией в составе действительного члена Академии архитектуры УССР, члена-корреспондента Академии архитектуры СССР С. В. Безсонова (главный редактор), члена-корреспондента Академии архитектуры СССР А. И. Михайлова, действительного члена Академии архитектуры СССР И. В. Рыльского, члена-корреспондента Академии архитектуры СССР Д. П. Сухова, кандидата искусствоведческих наук М. П. Цапенко и члена-корреспондента Академии архитектуры СССР Е. Г. Чернова.

Глава I «Архитектура восточных славян древнейшего периода», глава II «Архитектура Киевского государства» и глава III «Архитектура периода феодальной раздробленности» написаны членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР Н. И. Бруновым.

Глава IV «Архитектура Московского государства» написана архитектором А. Г. Чиняковым, за исключением разделов, посвященных деревянному зодчеству, написанных доцентом П. Н. Максимовым.

Глава V «Архитектура времени образования Российской империи» написана кандидатом искусствоведческих наук А. А. Кипарисовой.

Глава VI «Архитектура дворянской империи второй половины XVIII и первой половины XIX вв.» написана кандидатом архитектуры А. И. Власюком (XVIII в.) и кандидатом архитектуры А. И. Каплуном (XIX в.).

В научном редактировании V и VI глав принимали участие В. А. Виноград и кандидат искусствоведческих наук А. Г. Цирес.

Глава VII «Русская архитектура второй половины XIX и начала XX вв.» написана доцентом П. Н. Максимовым.

В текст учебника включены доработанные статьи, специально написанные для настоящего курса:

по архитектуре Петербурга — кандидатом архитектуры В. Ф. Шилковым «Архитектура Петербурга петровского времени», А. Н. Петровым «Архитектура Петербурга середины XVIII в.» и «Творчество И. Е. Старова»; доктором архитектуры проф. Г. Г. Гриммом «Архитектура Петербурга второй половины XVIII в.»; кандидатом архитектуры В. И. Пилявским «Архитектура Петербурга первой по-

ловины XIX в.»; кандидатом архитектуры Н. Ф. Хомутецким «Архитектура Петербурга второй половины XIX и начала XX вв.»;

по архитектуре Москвы — В. А. Виноградом «Архитектура Москвы петровского времени»; членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР Е. Г. Черновым «Творчество В. И. Баженова»; архитектором Н. Л. Крашенинниковой «Рядовая жилая застройка Москвы XVIII в.»; кандидатом искусствоведческих наук М. В. Будылиной «Комиссия строения Москвы», «Творчество О. И. Бове», «Творчество Е. Д. Тюрина» (с использованием материалов Т. В. Юровой-Белухиной), а также материалы об архитекторе Легране; Е. А. Белецкой «Творчество Д. И. Жилярди» и «Творчество А. Г. Григорьева»;

по архитектуре провинции — членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР В. А. Лавровым «Планировка провинциальных городов XVIII и начала XIX вв.»; архитектором С. Л. Агафоновым «Архитектура провинциальных городов XVIII и начала XIX вв.».

Кроме того при составлении текста V и VI глав использованы некоторые неопубликованные материалы А. И. Михайлова по русской архитектуре XVIII в.

Графические таблицы для учебника разработаны и выполнены под руководством члена-корреспондента Академии архитектуры СССР Д. П. Сухова и кандидата архитектуры Д. В. Разова коллективом научных сотрудников Академии архитектуры СССР, Ленинградского филиала Академии архитектуры СССР и Академии архитектуры УССР в составе: арх. И. В. Эрн, арх. А. М. Харламовой, арх. Н. Л. Крашенинниковой, арх. О. И. Брайцевой, В. Е. Свинарского, арх. С. Л. Агафонова, арх. О. Е. Синдаровского, арх. Г. В. Алферовой, арх. М. В. Першина, А. П. Сосиной, арх. Б. Н. Рахманинова, канд. арх. П. Г. Юрченко, канд. арх. Ю. С. Асеева, канд. арх. В. Ф. Шилкова, арх. Н. Я. Лейбошиц, арх. Б. Л. Васильева, арх. А. И. Белорусова и др. В изготовлении таблиц принимали участие студенты Московского архитектурного института и Ленинградского института им. Репина.

Подбор и композиция фотоиллюстраций произведены художником В. Е. Свинарским с участием Е. А. Белецкой.

Научный аппарат книги составлен кандидатом искусствоведческих наук М. В. Будылиной при участии младшего научн. сотрудника В. В. Ахобой (список графических таблиц) и арх. А. Г. Чинякова (краткий словарь специальных терминов и критический обзор литературы в разделе библиографии).

В словаре архитектурных терминов дано объяснение некоторых слов, которых учащийся не встречает в изучаемом им ранее курсе всеобщей истории архитектуры и характерных только для русского зодчества. Все указания на источники, авторство отдельных исследований, обмеров и реконструкций даны в научном аппарате.

Авторский коллектив приносит глубокую благодарность за ценную помощь, оказанную в работе над книгой: академику Б. Д. Грекову, доктору искусствоведческих наук проф. М. В. Алпатову, члену-корреспонденту Академии архитектуры СССР Е. А. Ащепкову, члену-корреспонденту Академии архитектуры СССР Н. Б. Бакланову, архитектору П. Д. Барановскому, доктору исторических наук проф. Н. Н. Воронину, профессору М. К. Каргеру, архитектору Л. А. Петрову, архитектору В. П. Синякову, доктору архитектуры проф. С. А. Торопову, члену-корреспонденту Академии архитектуры СССР А. А. Федорову-Давыдову, члену-корреспонденту Академии архитектуры СССР В. А. Шкварикову, члену-корреспонденту Академии архитектуры СССР П. В. Щусеву, коллективу научных работников Центральных реставрационных мастерских, а также всем лицам, оказавшим содействие своими советами и указаниями.

Глава первая

АРХИТЕКТУРА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН ДРЕВНЕЙШЕГО ПЕРИОДА



Наши познания об архитектуре восточнославянских племен на древнейшем этапе их исторической жизни очень ограничены, так как из-за непрочности применявшихся в то время строительных материалов их сооружения до нас не дошли. Тем не менее, мы можем на основании данных археологических раскопок в самых общих чертах представить себе ход развития древнейшего строительства восточных славян.

На ранних ступенях развития зодчества на первый план выступает непосредственная связь строительства с материальными потребностями жизни и природными условиями. Первоначально постройки были результатом чисто практической деятельности человека, и только постепенно, со временем, они поднимаются до уровня произведений искусства.

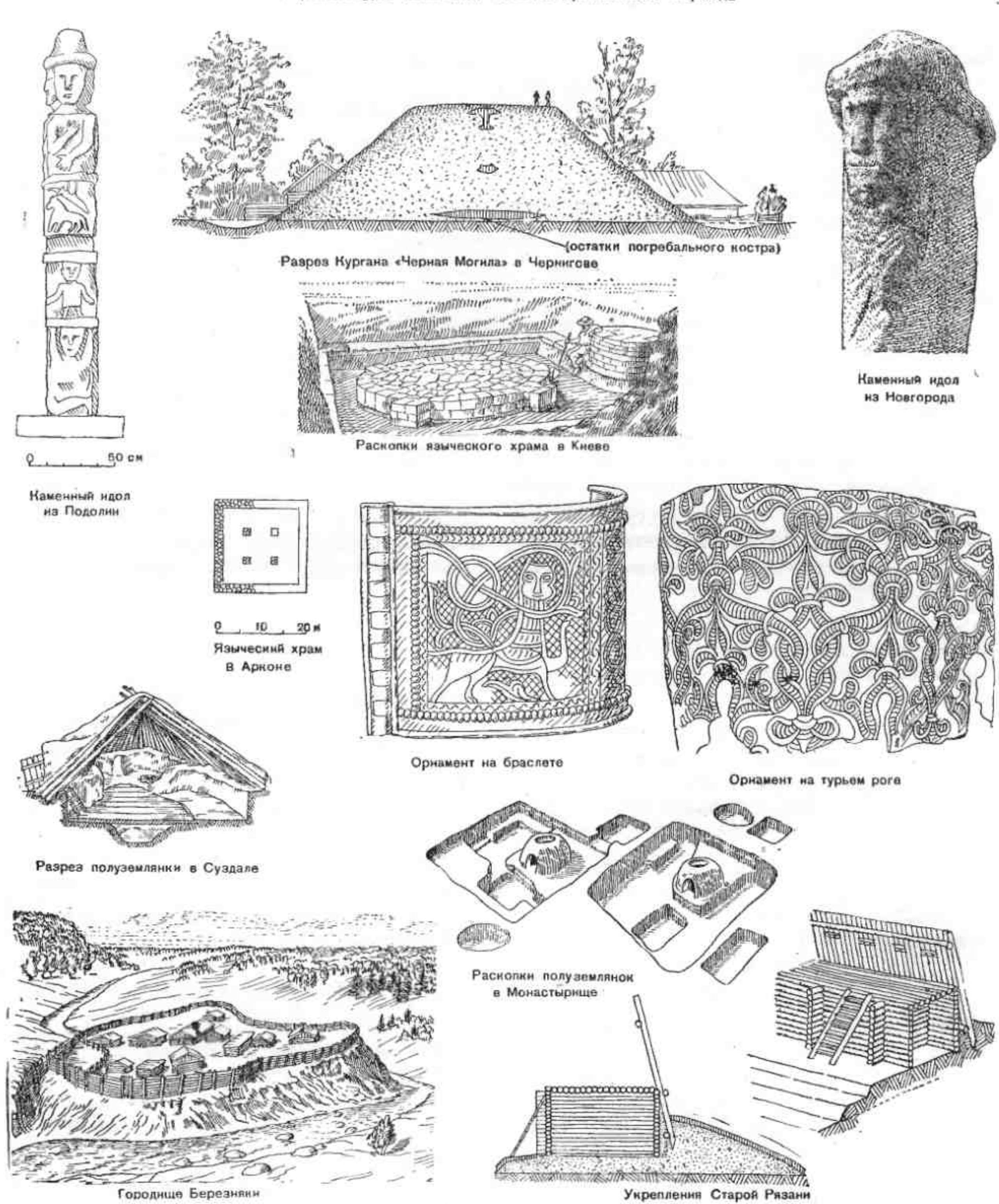
Не сразу научились славяне использовать разнообразные местные строительные материалы. Строительная техника стояла на низком уровне, соответствовавшем состоянию производительных сил общества. Дерево, земля и глина были почти единственными строительными материалами. Только позднее научились обжигать глину, изготовлять кирпич и употреблять в дело естественный камень.

Наиболее ранним этапом развития зодчества было возникновение городищ — укрепленных поселков. Городища представляли собой маленькие крепости, защищавшие имущество рода от нападения врагов. Отличительным признаком их были опоясывавшие их рвы и земляные валы. Сохранившиеся до наших дней древние городища производят большое впечатление своими мощными валами. Валы были чисто утилитарными крепостными сооружениями, при возведении которых зарождалась монументальная архитектура.

В городищах восточных славян постепенно сложились некоторые особенности, получившие развитие в архитектуре последующих периодов. Необходимость защиты от нападения врагов заставляла восточных славян выбирать для поселения высокие места над реками, по преимуществу высокие берега, выступающие мысом и омываемые рекой и ее притоком. Большое внимание уделялось защите промежутка между рекой и притоком; иногда их соединяли рвом, наполненным водой, благодаря чему городище превращалось в остров. Такими были, повидимому, городище в Старой Ладоге и Гнездовское городище около Смоленска. Необходимость практической связи укреплений и других построек с характером местности обусловила в городищах связь с окружающей природой и свободное расположение построек внутри городищ.

Древнейшим видом строительства восточных славян, как и других народностей, было сооружение жилищ.

Городище Березняки (стр. 2), находившееся в устье р. Сонохты, около г. Щербакова (б. Рыбинск), относящееся к IV—V вв., с большой долей вероятности можно считать раннеславянским поселением. Археологам удалось восстановить назначение и характер бывших там сооружений. Помимо пяти жилых домов-срубов, там имелись: большое общественное здание



Памятники культуры восточных славян древнейшего периода

с очагом, расположенное в центре города, постройка для хранения общинного хлеба, большой навес, служивший кузницей, специальная постройка для женских работ (прядение, шитье, ткачество) и погребальный домик, в котором складывались останки умерших, сжигавшихся где-то вне поселка. Постройки шли двумя рядами, с улицей посредине. Весь комплекс был огорожен бревенчатой стеной, а у ворот, ведших в поселок, находился общий для всего поселка загон для скота. Население поселка составляло одну большую патриархальную семью, которая вела коллективное хозяйство.

Распад родовых отношений у восточных славян начался приблизительно в IV—VI вв. Жилая архитектура отражает это развитие и процесс образования сельской общины.

Так, на одном из древнейших славянских городищ близ села Боршева на Дону (IX—X вв.) полуземлянки прямоугольной формы были тесно придвинуты одна к другой и соединены переходами, связывавшими жилища отдельных семей в одно общинное жилище. На более позднем этапе существования Боршевского городища (X в.) появились отдельные, не связанные друг с другом полуземлянки — жилища отдельных семей, которые внутри рода приобретали все бо́льшую хозяйственную самостоятельность.

Площадь боршевских полуземлянок составляет 12—18 $м^2$; они были врыты в грунт на 0,75—1 *м*. Стены делались из бревен, рубленных «в обло», т. е. с выпущенными на углах концами; однако иногда материалом для них служили расколотые тонкие плахи, укрепленные вертикальными стояками или забранные между ними. В углу жилища находилась печь-каменка; кровля была, возможно, двускатной. Около землянок были расположены продуктовые ямы, кладовые, навесы для скота.

На Украине известна группа городищ, подобных Боршевскому. На крупнейшем из них — Монастырище (VIII—IX вв.; стр. 2) — наземная часть полуземлянок была сделана из обмазанных глиной прутьев на каркасе из кольев. Покрытие было, вероятно, односкатным. В углу помещалась глинобитная куполообразная печь с верхним отверстием, топившаяся по-черному. Аналогичны жилые постройки Тимоновской стоянки под Брянском, городищ на Волыни и др.

Если для лесостепного юга характерны полуземляночные жилища, то на севере уже с IV—V вв. преобладает срубное жилище.

В Старой Ладоге в IX—X вв. складывается тип жилища, по-существу мало отличающийся от обычной русской рубленой однокомнатной бревенчатой избы. Граница между северным и южным типами жилища проходила, вероятно, по средней полосе России — в районе Суздаля и Рязани, где позднее, в XII—XV вв., встречаются и наземные жилища и полуземлянки.

Выдающимися монументальными земляными сооружениями восточных славян были погребальные курганы, которые первоначально служили коллективными родовыми усыпальницами, а позднее, с образованием классового общества, стали местом погребения дружинников и князей. Обычай хоронить в небольших курганах сохранялся в русской деревне до XIV в., а в Новгороде даже до XVI в. Особенно выделяется курган «Черная могила» в Чернигове (стр. 2) — погребение неизвестного князя, относящееся к X в., высотой в 11 *м*; объем его превышал 6000 $м^3$ земли. Такого рода мемориальные курганы представляют собой древнейшие произведения монументальной архитектуры.

Мы располагаем очень немногими данными для суждения о языческих храмах восточных славян, существование которых засвидетельствовано письменными источниками.

Недалеко от Десятинной церкви были откопаны остатки языческого храма, бывшего центральным зданием древнего Киева (стр. 2). Форма этого здания не установлена окончательно, но возможно, что оно было сходно с деревянным языческим храмом XII в. западных славян в Арконе, на одном из островов Балтийского моря (стр. 2). Храм в Арконе представлял собой в плане большой квадрат размером 18 × 18 *м*, с четырьмя столбами, свободно стоявшими внутри и поддерживавшими кровлю. Между столбами было найдено основание фигуры идола бога Святовита, которому был посвящен этот храм. Древнее описание храма в Арконе говорит о том, что его наружные стены были покрыты многочисленными ярко раскрашенными резными изображениями. Сходство храма в Арконе с восточно-славянским строительством подтверждается и характерной планировкой городища Арконы, расположенного на высоком мысу и огражденного земляным валом, на котором стояла деревянная стена.

Можно предположить, что наиболее крупные языческие храмы состояли из нескольких деревянных срубов, соединенных между собой. Нередко статуи языческих божеств ставили под открытым небом (стр. 2) или защищали их навесом на четырех столбах.

Во второй половине первого тысячелетия н. э. у восточных славян появляется несколько

государственных образований — поднепровское (Куявия), новгородское (Славия), а еще раньше — союз восточных славян под главенством дулебов (VI—VII вв.). Наиболее мощным государством было у восточных славян сложившееся после перечисленных государственных объединений Киевское государство — «империя Рюриковичей» (Маркс).

Архитектура Киевского государства была дальнейшим развитием архитектуры восточных славян предшествующего исторического периода на новой социально-экономической базе и на основе нового этапа развития их культуры. Вместе с тем было и существенное качественное различие между этими двумя этапами развития архитектуры восточных славян. Сложение могущественного Киевского государства обусловило качественный скачок в развитии архитектуры.

Только большая, накопленная веками культура восточных славян делает понятным блестящее развитие древнерусской каменной архитектуры X—XI вв. — времени расцвета Киевского государства.

Глава вторая

АРХИТЕКТУРА КИЕВСКОГО ГОСУДАРСТВА



Во второй половине IX в. сложилось могущественное Киевское государство, охватившее восточно-славянские земли от среднего течения Днепра и Дона до Ладожского озера и от среднего течения Западной Двины до нижнего течения Оки. Основу общественного строя Киевского государства составляла крестьянская община, состоявшая из свободных членов, постепенно закабалявшихся князьями, дружинниками и другими знатными и богатыми людьми. Центрами экономического объединения были возникшие еще раньше города, среди которых особенно выделялись Новгород, Киев, Чернигов, Полоцк, Смоленск и др. Это был период созревания феодальных отношений.

В X в. была принята православная религия, прогрессивная роль которой в ту пору заключалась в том, что она способствовала дальнейшему развитию феодальных отношений, подъему культуры, всех видов искусства и в том числе архитектуры.

Киевское государство достигло зенита своего могущества и культурного расцвета в X и XI вв., при княжении великого князя Владимира (980—1015 гг.) и его сына Ярослава Мудрого (1019—1054 гг.). К этому времени относятся древнейшие памятники каменной архитектуры, сохранившиеся до нашего времени в крупнейших городах Киевской Руси. С образованием нового, мощного государства возникло и государственное строительство, крупные масштабы которого далеко превосходят известные нам сооружения предыдущего периода.

Появление частной собственности на землю и зарождение и развитие феодальных отношений сопровождались образованием поселков нового типа, в которых господская усадьба с жилым домом и службами была окружена хижинами смердов и рабов. Постепенно землевладельцы начали укреплять свои дворы, и с течением времени образовались укрепленные усадьбы и города.

С укреплением феодального строя богатое деревянное жилище стало все более увеличиваться в своих размерах, оно усложнялось и постепенно превратилось в богатые хоромы, представлявшие собой комплексы срубов. Наружные стены жилых домов, повидимому, украшались резными узорами и изображениями людей и животных, раскрашивавшимися яркими красками.

Жилые дома феодалов сложились из сочетания нескольких, часто двухэтажных, срубов, поставленных на подклети. К клетям стали прибавлять сени, соединявшие двухэтажные клети друг с другом, причем снизу на сени обычно вели наружные лестницы. В обширных сенях происходили приемы гостей. Особенно выделялись в княжеских дворцах гридницы — большие залы, потолки которых поддерживались свободно стоявшими столбами; гридницы, где стоял княжеский трон, вмещали множество народа, в них собирались дружинники князя.

По сторонам сеней находились жилая половина и неотапливаемая клеть. Так сложилась типичная трехчастная композиция средневекового русского дворца. Часто клеть имела надстройку и выглядела как башня, господ-

ствовавшая над дворцом. В таких случаях она называлась повалушей. Впоследствии в дворцовый комплекс стали включать церковь, соединенную с дворцом переходами. Рядом с дворцом находились хозяйственные постройки — погреба, медуши, братьяницы, скотницы, бани, а также конюшни, арсенал и караульное помещение, предназначенное для зависимых от крупного землевладельца мелких дружинников.

Укрепленные поселки-городища стали со временем средоточием ремесел, развитие которых в период, предшествовавший сложению Киевского государства, сыграло большую роль в общем развитии русской культуры. Ремесло и торговля были основными занятиями жителей городов; земледелие на пригородных пашнях, огородничество, разведение домашнего скота, охота, рыболовство представляли собой подсобные занятия. Прикладное искусство рано достигло очень высокого художественного уровня (стр. 2).

Город рос вокруг детинца — укрепленного «внутреннего города», в котором помещались княжеский дворец, городская администрация и впоследствии церковные власти.

Во «внешнем городе», огражденном валом с деревянной стеной на нем и со рвом перед ним (ср. стр. 2), селилось ремесленно-торговое население. За стенами, вне города, образовывалось «предгородие», иногда, по мере дальнейшего роста населения, тоже укреплявшееся.

В крупных населенных пунктах внешний город разделялся на «концы», или отдельные районы; центром городской жизни была торговая площадь — «торг». Районы жилых домов горожан отличались, как показали, например, раскопки в Старой Ладоге, очень большой скученностью. Направление нерегулярных улиц шло радиально в сторону детинца или торга. Внутри города находились обширные дворы дружинников, бояр и богатых купцов, крепко огражденные и представлявшие собой замкнутые комплексы, состоявшие из жилого дома, хозяйственных построек, служб, жилья дворовых людей, челяди и дворов зависимых от феодала ремесленников. Такие дворы заметно выделялись на фоне рядовых построек горожан. Некоторое количество последних жило в деревянных, обмазанных глиной домах типа полуземлянок.

Древнейшие крупные города возникли на речных торговых путях и особенно на главном из них, который соединял Балтийское море с Черным и назывался путем «из варяг в греки».

Города Киевской Руси по своим масштабам, укреплениям и благоустройству ни в чем не уступали и даже превосходили (как, например, в устройстве мостовых, водопровода и т. п.) многие современные им западноевропейские города. Древняя Русь в то время была известна как «страна городов», и иноземцы поражались их богатству, обширности и многолюдству.

Киевское государство складывалось и развивалось в обстановке непрерывной борьбы с окружающими враждебными племенами (хазары, печенеги, половцы и др.), и его города всегда находились под угрозой опустошительных разбойничьих набегов. Поэтому Владимир возвел целую систему укреплений на южной границе Киевского государства для защиты от кочевников.

Наличие развитой деревянной архитектуры, восходящей своими истоками к зодчеству эпохи доклассового общества, составляет характерную черту архитектуры не только восточных, но и западных и южных славян (например, болгар, чехов).

Жилая застройка городов была в основном деревянной, так как дерево не только было наиболее доступным строительным материалом, но и представляло известные преимущества для жилого строительства в связи с суровыми климатическими условиями нашей страны, в особенности в ее северных и центральных областях. Киевское государство располагало высококвалифицированными кадрами архитекторов-плотников и мастеров «градодельцев», т. е. строителей крепостных сооружений.

Величайшей потерей для истории русской архитектуры является полное исчезновение деревянной архитектуры древнейшего периода. Мы знаем о ней только на основании литературных источников. Сведения, которыми мы располагаем, дают основание думать, что у восточных славян деревянное зодчество стояло на высокой ступени развития.

С распространением христианства языческое капище было заменено городским собором, в большинстве случаев деревянным. Можно в общих чертах представить себе тринадцатиглавую дубовую Софию в Новгороде, построенную в 989 г. Она представляла собой группу из двенадцати высоких деревянных срубов, окружавших центральный сруб.

По литературным источникам и археологическим данным вырисовывается облик типичного архитектурного ансамбля крупного города Киевского государства, окруженного земляными валами и деревянными крепостными стенами, с многочисленными утопавшими в зелени садов и огородов низкими деревянными постройками

и полуземлянками горожан и ремесленников. Над жилыми кварталами возвышались деревянные церкви и хоромы знати, окружавшие главное сооружение города — каменный или деревянный собор, простая и величественная архитектура которого отражала идею мощи и величия молодого государства. При защите города от вражеских нападений каменный собор часто служил последним убежищем для жителей города. Так, когда городские укрепления Киева были взяты полчищами Батыя, киевляне заперлись в Десятинной церкви.

Город обычно располагался на возвышенном месте, чаще всего на мысе при впадении одной реки в другую, где обычно ставили его детинец. Эта градостроительная традиция, зародившаяся еще в период доклассового общества, развивалась впоследствии в русской архитектуре.

В X в. в городах Киевского государства появились каменные палаты большого размера и монументальной архитектуры, отвечавшие возросшим потребностям знати и князей. Остатков подобных сооружений сохранилось очень мало. Наиболее выдающиеся из известных нам памятников этого рода—несколько каменных дворцовых корпусов, фундаменты которых были откопаны около Десятинной церкви в Киеве, построенные, как предполагается, княгиней Ольгой (середина X в.). Фундаменты сложены на известковом растворе из красного кварцита, доставлявшегося с Волыни. Стены, начиная от уровня земли, были выложены из тонкого кирпича, с широкими слоями цемяночного раствора, чередующегося с рядами красного мелкозернистого песчаника. Эта система кладки была впоследствии принята в церковной архитектуре Киевского государства. Каменные палаты дворца были многокомнатные, двухэтажные, они были соединены друг с другом деревянными частями. Пролет сводов превышал размеры сводов известных нам церковных построек более позднего времени. О богатой внутренней отделке дворцовых корпусов свидетельствуют найденные при раскопках обломки мраморных и шиферных карнизов и дверных наличников, куски мозаик и фресковых росписей, а также целые и битые круглые оконные стекла.

Остатки дворца в Киеве свидетельствуют о замечательном расцвете восточно-славянской архитектуры в ранний период образования Киевского государства. Они дают также некоторое представление о той архитектуре, на основе которой развивалось замечательное каменное церковное зодчество Киевского государства.

Киев времен Ярослава (стр. 9)[1] примерно в шесть раз превосходил площадь города времени Владимира, что показывает необыкновенно быстрый рост столицы за полвека и наглядно отражает рост Киевского государства. Киев был одним из самых больших городов тогдашней Европы, в котором, по свидетельству современника-иностранца, было «более четырехсот церквей и восемь рынков, а народу же неизвестное количество». Окружавшие город валы имели четверо ворот, выложенных из камня; до нас дошли в развалинах главные «Золотые ворота» (1037 г.) — монументальное крепостное сооружение, с шириной проезда, равной 7,5 *м*. Над воротами находилась церковь, призванная согласно верованиям того времени охранять город от врагов.

Введение в конце X в. принятого от Византии христианства — единой государственной религии, которая должна была заменить разнообразные языческие верования славянских племен, имело большое значение для укрепления идейного, политического и культурного единства вновь созданного государства. Учением о божественном происхождении княжеской власти, оправданием классового характера общества — его деления на богатых и бедных, эксплоататоров и эксплоатируемых — христианская церковь оказывала идейную и моральную поддержку господствующим классам общества. С развитием церковного и монастырского землевладения сама церковь стала могучей экономической силой внутри складывавшегося феодального государства. В дальнейшем, в течение нескольких столетий, церковь играла значительную роль в развитии русской культуры и способствовала развитию русской монументальной архитектуры.

С принятием христианства началось строительство храмов, представляющих собой самостоятельную русскую переработку византийских

[1] Перечень зданий, обозначенных на плане Киева X—XI вв. на стр. 9:

1. Город Владимира. *1—3.* Дворцовые корпуса. *4.* Десятинная церковь. *5.* Церковь Василия. *6.* Церковь Федоровского монастыря. *7.* Церковь Андреевского монастыря. *8.* Церковь Крестовоздвиженского монастыря. *9.* Батыевы ворота. *10.* Подольские ворота. *11.* Ворота к Боричеву ввозу.

2. Город Ярослава. *12.* Софийский собор. *13.* Церковь Ирины. *14.* Церковь Георгия. *15.* Церковь, открытая Милеевым в 1911 г. *16.* Дворец. *17.* Золотые ворота. *18.* Львовские ворота. *19.* Лядские ворота. *20.* Церковь Михайловская Златоверхая. *21.* Церковь Дмитриевского монастыря. *22.* Остатки каменной стены.

3. Копырев конец. *23.* Церковь, раскопанная в 1947 г. *24.* Церковь, раскопанная в 1938 г. *25.* Церковь.

прототипов. Связи с Византией осуществлялись через Херсонес и другие византийские города Крыма. Следует также отметить связи архитекторов Киевского государства с Кавказом: планы некоторых церквей Киева, Чернигова и Полоцка напоминают планы церквей в Абхазии. Внутри храмы украшались мозаикой и фресковой живописью, первые образцы которых были выполнены с участием греческих мастеров. Широко развивалась славянская письменность на основе книг, получаемых главным образом из Болгарии.

В древности церковные здания служили не только для совершения различных культовых обрядов, но одновременно были и своеобразными общественными и культурными центрами. При некоторых из них находились библиотеки, здесь переписывались книги и велось летописание, в обширных церковных помещениях выступали ораторы и политические деятели того времени. В церковных зданиях проводились и важнейшие светские, государственные церемонии, как, например, «посажение на стол», присяга новому князю, совещания по важным государственным и церковным делам.

Десятинная церковь (989—996 гг.; стр. 9), названная так потому, что на ее содержание шла десятая доля княжеских доходов, стояла на центральной городской площади древнего Киева, возле каменных построек великокняжеского дворца. На этой площади были поставлены вывезенные Владимиром из взятого им Корсуня (Херсонеса) античные статуи и бронзовая четверка лошадей.

Раскопки последнего времени показали, что Десятинная церковь была трехнефной крестовокупольной постройкой, с шестью внутренними столбами, расположению которых соответствовало размещение лопаток на наружных стенах, и тремя апсидами алтаря. В XI в. к ней были пристроены дополнительные нефы.

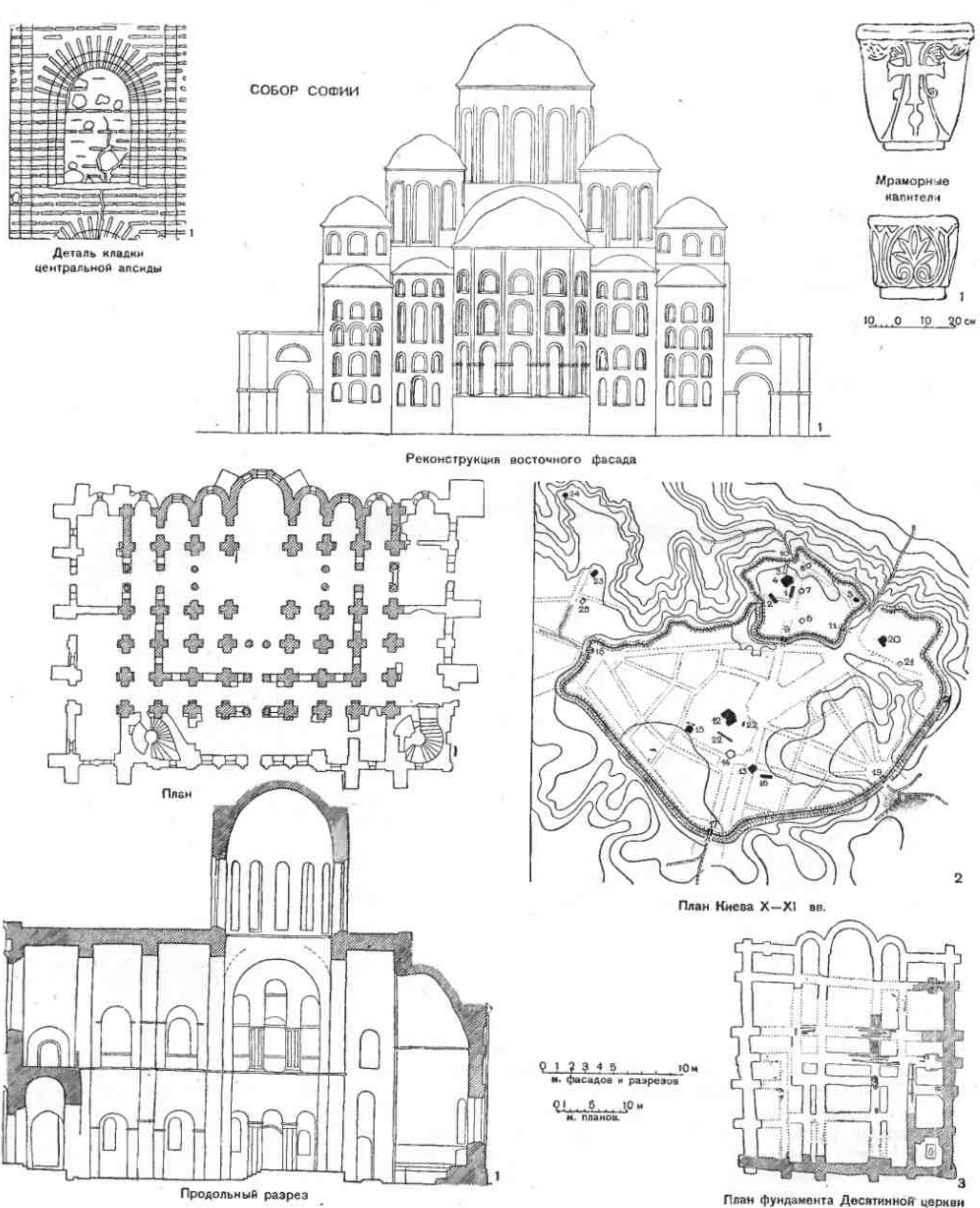
Основу крестовокупольной архитектурной системы, перешедшей в Киев из Византии, составляет прямоугольник, образованный стенами здания, внутри которого находятся четыре свободно стоящих столба, соединенных друг с другом и со стенами арками, несущими своды. Четыре столба в центре поддерживают круглый световой барабан с куполом, переходом к которому служат паруса. К центральному квадрату примыкают четыре прямоугольных конца креста, перекрытые цилиндрическими сводами, между которыми расположены угловые помещения, также перекрытые сводами. Вследствие этого выделяется центрическое крестообразное пространство, увенчанное куполом.

Крестовокупольная система распадается на трехнефный и пятинефный варианты; в последнем случае основная ячейка окружена рядом дополнительных помещений. Разновидности трехнефного крестовокупольного здания составляют его шестистолпный и четырехстолпный варианты. Шестистолпный вариант образуется вследствие некоторого удлинения здания и увеличивает его вместимость. Четырехстолпный вариант отличается своей центричностью.

Устройство фундаментов Десятинной церкви характерно для киевских и черниговских зданий X и XI вв. и первой четверти XII в. Грунт под фундаментами уплотнен рядами часто вбитых свай, поверх которых положены дубовые лежни. На такой подготовке выложен фундамент из валунов, залитых цемяночным раствором, т. е. смесью извести и песка, с прибавлением толченого кирпича. Возможно, что такое устройство фундаментов объясняется тем, что здание строилось мастерами, привыкшими к деревянному строительству. Последние освоили византийскую строительную технику, наиболее передовую в Европе того времени, но внесли в нее существенные изменения, свидетельствующие об их творческой самостоятельности.

Стены Десятинной церкви были выложены кладкой из чередующихся рядов кирпича и камня, типичной для киевских и черниговских зданий X и XI вв. Плоский кирпич, называемый плинфой, в среднем размером 40 × 30 × 3,5 *см*, имеет форму, близкую к квадрату. Связующим веществом служил цемяночный раствор. Элементы этой кладки заимствованы из византийской архитектуры. Однако швы цемянки на поверхностях стен были втрое шире, чем ряды кирпича. один ряд были несколько углублены в стену и Это объясняется тем, что ряды кирпича через закрыты снаружи цемяночным раствором, в результате чего стены были полосатыми, красновато-розового тона. Такая система кладки характерна для киевских мастеров, уже с X в. перешедших на каменное строительство. В Византии кладка со скрытыми рядами кирпича появилась только в конце XI в., под влиянием архитектуры Киевского государства.

В архитектуре Десятинной церкви отчетливо выступает родство с последующими зданиями Киева и Чернигова, глубоко отличающее ее от современных ей произведений византийского зодчества. Компактность плана, прекрасно расчлененного внутренними столбами, существенно отличается от сложных византийских планов X—XI вв. Своеобразная система кладки стен и простота очертаний плана Десятинной церкви



Киев. 1. Собор Софии, 1037 г. 2. Схематический план древнего Киева, X—XI вв. (экспликацию см. в тексте на стр. 7). 3. Десятинная церковь. 989—996 гг.

противоположны измельченности и вычурности византийских форм X—XI вв. Внутри Десятинная церковь была украшена мозаиками и фресками. Замечательны ее частично сохранившиеся полы, которые представляли собой мозаичный набор из разноцветных кусочков мрамора.

Древнейшим хорошо сохранившимся памятником архитектуры Киевского государства является собор Софии в Киеве (1037 г.; стр. 9, 11 и 309), который был центральным общественным зданием Киева, расширенного Ярославом. Здание, в настоящее время сильно перестроенное и утратившее свой первоначальный наружный вид, стояло в центре города Ярослава, на главной площади, возможно, на пересечении двух главных улиц столицы, соединявших четверо ее городских ворот.

Киевская София была в своем первоначальном виде пятинефным крестовокупольным зданием. Крестообразные столбы, толщина которых равна толщине стен, расчленяют здание на части, образующие в совокупности глубоко продуманную и гармонически уравновешенную композицию. Наиболее высокая центральная крестообразная часть здания, в которую большими арками открываются три главные алтарные апсиды, окружена с трех сторон двухъярусными частями с хорами. Вокруг центрального купола сгруппировано двенадцать малых куполов. Последние, а также цилиндрические своды концов креста ступенями поднимаются по направлению к главному куполу. Снаружи к зданию с трех сторон примыкала арочная галерея на крестообразных столбах, верхняя открытая площадка которой расположена на уровне хор. Наружный архитектурный объем Софии в ее первоначальном виде имел расчлененную пирамидальную композицию.

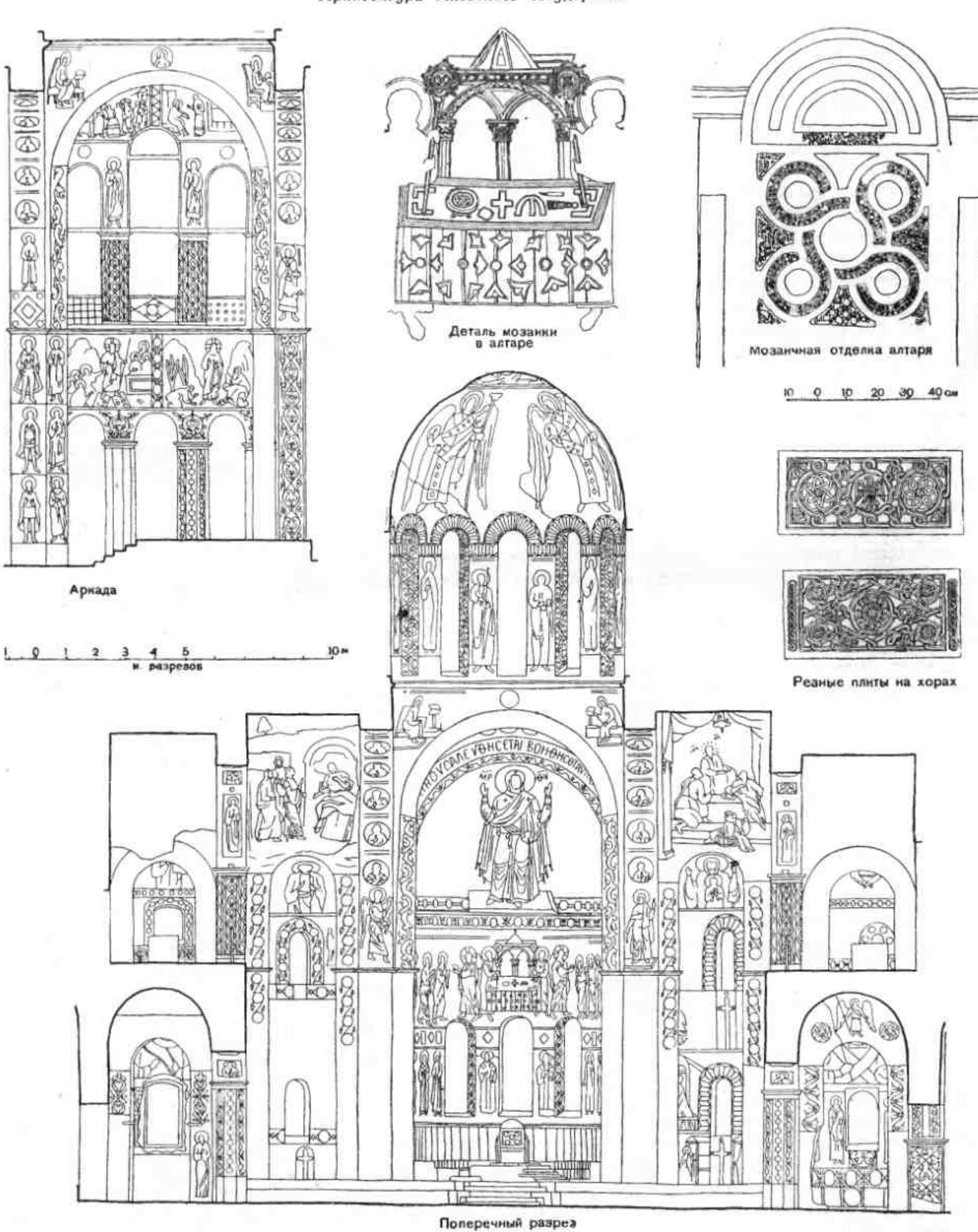
Кладка стен киевской Софии близка к кладке стен Десятинной церкви. Стены здания — кирпичные, полосатые, с прокладками, состоящими из нескольких рядов камня. Несохранившаяся древняя свинцовая кровля была положена прямо на своды, выложенные из кирпича. Переход от квадратного плана к круглому основанию барабана достигнут при помощи парусов, расположенных в углах между четырьмя подкупольными арками. В основании сводов и арок были помещены не дошедшие до нашего времени деревянные связи, поверхности которых были покрыты цветным живописным орнаментом.

Наружные стены были оживлены только живописным рисунком самой кладки, в который вплетались простые орнаментальные кирпичные фризы, а также уступчатыми нишками и отверстиями дверных и оконных проемов. Выступавшие на поверхности стен лопатки, угловые и промежуточные, строго соответствовали расположению внутренних столбов. Вверху лопатки непосредственно переходили в полукруглые обрамления закомар. В интерьере хоры ограждены укрепленными между лопатками столбов и стен крупными монолитными прямоугольными плитами из красного шифера, покрытыми плоским резным орнаментом. Мозаичные полы состояли из разноцветной смальты (стеклянной массы — зеленой, желтой и красной), кусочки которой укладывали на слое цемяночного раствора, так что они образовывали орнаментальные рисунки из треугольных и четырехугольных кусочков, вкомпонованных в круги и ромбы.

Характерный для складывающегося феодального общества рост землевладельческой аристократии нашел свое отражение в той большой роли, которую в интерьере Софии играют хоры (известные также в византийском и романском зодчестве) — обширные помещения второго яруса, предназначенные для князя и придворной знати. Высоко поднятые над полом, хоры занимают бо́льшую часть площади здания и открываются мощными аркадами в центральное пространство храма, увенчанное куполом. Хоры составляли один из главных элементов интерьера общественно-культовых зданий Киевской Руси: они отделяли аристократию от народных низов и создавали парадное место для князя, его семьи и свиты, высоко поднимая их над землей.

Живопись покрывает внутренние стены и своды храма. Русской особенностью является выделение при помощи мозаики центрального купола и главной апсиды. В Софии особенно большую роль играет помещенное в своде главной апсиды, выполненное мозаикой на золотом фоне огромное изображение богоматери, как бы благословляющей людей. Большинство стен занято изображениями различных эпизодов священной легенды, выполненными техникой фресковой живописи. Подчинение живописных изображений архитектурной композиции выразилось в том, что живописные композиции расположены по основным осям здания. Многочисленные композиции чисто орнаментального характера подчеркивают архитектурные линии и плоскости в интерьере.

Сочетаясь с архитектурой в единое гармоническое целое, монументальная живопись Софии пропагандировала религиозные и политические идеи феодального общества, например учение о «божественном» происхождении княжеской власти, среди широких масс народа наиболее



Киев. Собор Софии. 1037 г.

доступным и выразительным языком. Следует особенно отметить богатую гамму красок мозаичных изображений, сочетающихся с золотыми фонами.

Интерьер Софии, яркий и радостный благодаря многокрасочному убранству поражал крестьянина и горожанина XI в. своими грандиозными масштабами, роскошью и великолепием, подчеркивал неизменность христианских догматов и тем самым пропагандировал силу класса светской и церковной аристократии. Особой роскошью отличалось внутреннее убранство хор, которые выходили наружу открытой галереей, опоясывавшей здание с трех сторон. Над всем преобладает обширное центральное подкупольное пространство, залитое светом, насыщенное многокрасочными мозаиками. Низкая мраморная алтарная преграда, состоявшая из колонн, увенчанных капителями, подчеркивала значение центральной апсиды.

Существенную роль играл наружный архитектурный объем киевской Софии, завершавший пирамидальной композицией холмы над Днепром, на которых была расположена центральная часть Киева времени Ярослава, и господствовавший над всей остальной застройкой столицы.

Можно предположить, что наружная композиция Софии сложилась под некоторым влиянием народной деревянной архитектуры. Об этом говорят ее многоглавие, пирамидальность, общее сходство наружного объема с группой деревянных срубов и наружные галереи.

Зодчим Киевского государства удалось в этом грандиозном произведении в прекрасной художественной форме и с исключительной полнотой создать образ центрального общественного здания столицы «империи Рюриковичей». Собор Софии в Киеве относится к числу выдающихся произведений мирового зодчества.

Во второй половине XI в. древнейшая часть киевской Софии была укреплена с трех сторон полуарками и обстроена обширными дополнительными помещениями, окружившими основное здание, а первоначальная одноярусная открытая галерея получила закрытый второй ярус. Тогда же были построены две лестничные башни, по которым в настоящее время поднимаются на хоры. Интерьеры лестничных башен были расписаны фресками светского содержания, изображающими конские состязания и различные игры около великокняжеского дворца. Живописные изображения были помещены также и на некоторых частях киевской Софии.

Другие постройки Киева, существовавшие в XI в., как, например, церкви Ирины, Георгия и др., фундаменты которых были раскопаны, были пятинефными крестовокупольными зданиями. Это говорит о том, что киевская София не составляет исключения и что уже в XI в. в Киевском государстве существовала высокая самостоятельная архитектурная культура, имеющая всемирно-историческое значение.

После постройки киевской Софии пятинефные храмы были возведены в Новгороде и Полоцке.

София в Новгороде (стр. 13 и 310), была построена в 1045—1052 гг. Расположенный на севере, Новгород был вторым по значению и величине городом Киевского государства (стр. 39)[1]. София была не первым каменным зданием Новгорода. Возможно, что к XI в. уже сложилась местная архитектурная традиция, получившая свое дальнейшее развитие в последующей новгородской архитектуре.

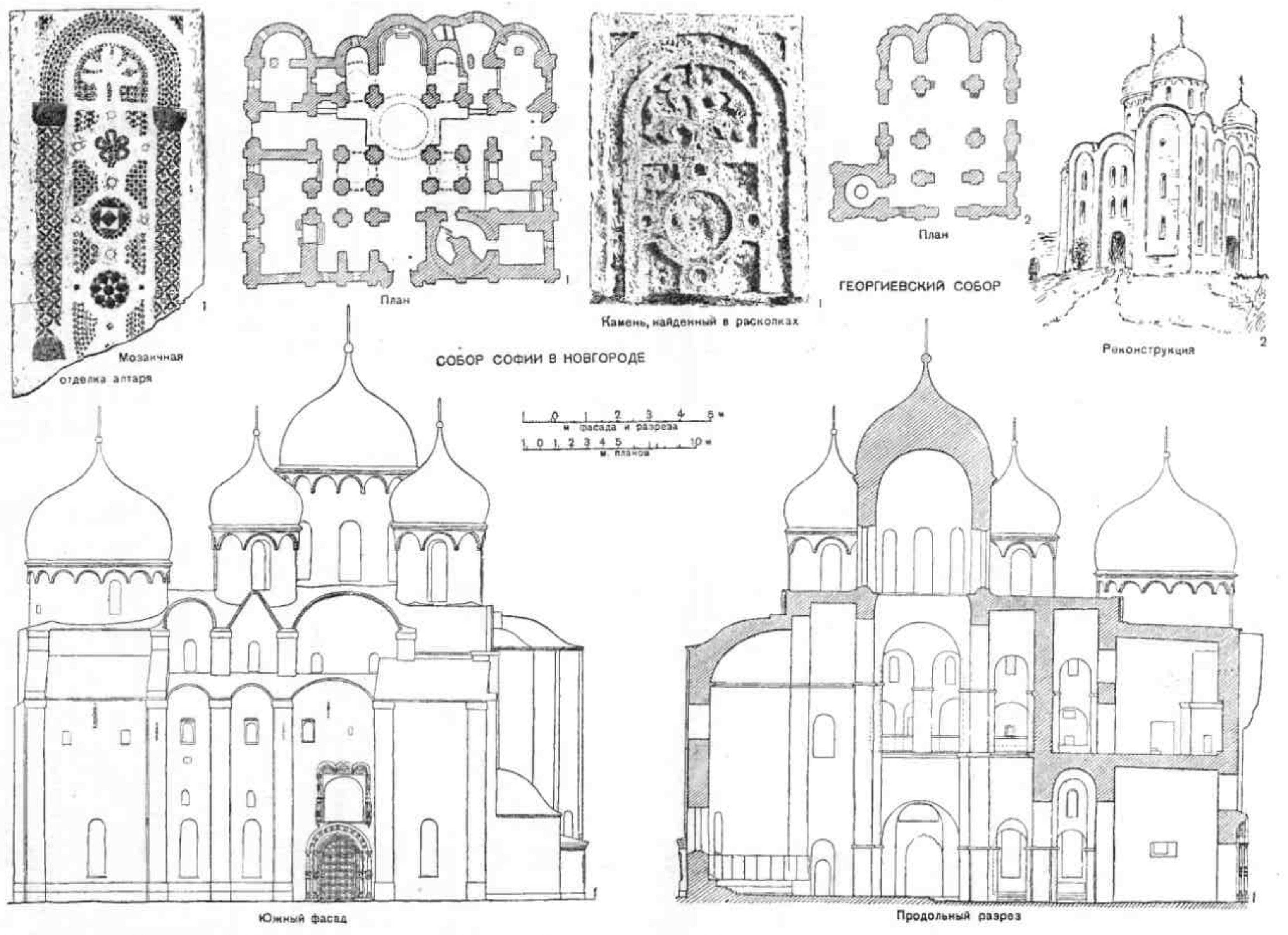
Как киевская София, новгородская София представляет собой, в своей основной части, пятинефное крестовокупольное здание. Однако она имеет только три апсиды и пять куполов.

Основное пятикупольное здание было, возможно, вскоре после постройки окружено двухъярусными крытыми галереями, нижние ярусы которых служили усыпальницами. В процессе постройки к храму также была добавлена башня с лестницей на хоры, имевшая крепостное значение, так как она служила дозорной и сигнальной башней новгородского детинца.

Новгородская София отличается от киевской по строительному материалу: в основном она выстроена из камня, и только арки порталов и оконных проемов выложены из кирпича, в то время как своды — частично каменные, частично кирпичные.

К своеобразным конструктивным особенностям новгородской Софии относятся полуарки, подпирающие центральный куб и составляющие, как и в киевской Софии, конструктивную основу двухъярусных наружных галерей, двускатные перекрытия, чередующиеся с цилиндрическими сводами и выступающие на фасадах в виде фронтончиков (прием, перешедший из деревянной архитектуры), и своды в виде

[1] Перечень зданий, обозначенных на плане Новгорода на стр. 39: *1.* Собор Софии. *2.* Владычный двор. *3.* Церковь 12 апостолов. *4.* Зверин монастырь. *5.* Церковь Петра и Павла в Кожевниках. *6.* Антониев монастырь. *7.* Церковь Бориса и Глеба. *8.* Церковь Федора Стратилата на Торговой стороне. *9.* Ярославово дворище. *10.* Церковь Ильи пророка на Славне. *11.* Церковь Петра и Павла на Славне. *12.* Спасопреображенский собор. *13.* Церковь Рождества на поле. *14.* Церковь Петра и Павла на Синичьей горе.



Новгород. 1. Собор Софии. 1045—1052 гг. 2. Георгиевский собор Юрьева монастыря. Начат в 1119 г. Мастер Петр

четвертей цилиндра, выходящие на восточном фасаде в форме полузакомар.

Фрески в интерьере новгородской Софии дошли до нас лишь в немногочисленных фрагментах. Хоры были отделены от центральной части двойными двухъярусными аркадами, отличными от тройных аркад хор Софии киевской.

Центральная пятинефная часть Софии отличается от центральной части киевской Софии своей вертикальностью. Характерную черту новгородского собора составляет большая компактность интерьера и наружного объема, увенчанного прекрасной группой пяти барабанов, что делает здание стройным, собранным и строгим.

Выдающийся своей законченностью и лаконичностью архитектурный образ новгородской Софии существенно отличается от архитектурного образа Софии киевской. Новгородский собор почти не имеет декоративных деталей, выразительность его архитектуры основана на больших поверхностях стен, расчлененных лишь темными пятнами простых, ничем не обрамленных оконных проемов. Эти особенности новгородской архитектуры сохраняются во всем последующем ее развитии.

Прекрасная архитектура Софии в Новгороде наглядно показывает, что художественное творчество било ключом в Киевской Руси и что уже в это время сложились выдающиеся кадры русских мастеров, искусство которых по глубине своего идейного содержания, по масштабу и величию своих архитектурных образов стояло на более высоком уровне, чем современная им романская архитектура Западной Европы или клонившаяся к упадку архитектура Византии. Собор Софии в Новгороде относится к числу наиболее выдающихся архитектурных сооружений Европы.

Между 1044 и 1066 гг. был построен большой пятинефный Софийский собор в Полоцке, увенчанный семью куполами. Сооружение трех однотипных Софийских соборов в центрах будущих Украины (Киев), Белоруссии (Полоцк) и Великороссии (Новгород) знаменательно как показатель политического и культурного единства этих частей древней Руси.

К этому же времени относится постройка Спасского собора в Чернигове (стр. 15 и 309). Его строителем был черниговский князь Мстислав Удалой, родной брат и соперник киевского князя Ярослава Мудрого, построивший также каменный собор в Тмутаракани (на Таманском полуострове). Точные даты основания и окончания Спасопреображенского собора в Чернигове остаются неустановленными, однако из летописи известно, что в год смерти Мстислава, т. е. в 1036 г., собор был уже воздвигнут на высоту, до которой может достать рукой человек, стоящий на коне.

В XI в. в черниговской архитектуре складывались и развивались свои, местные особенности в общих рамках архитектуры Киевского государства.

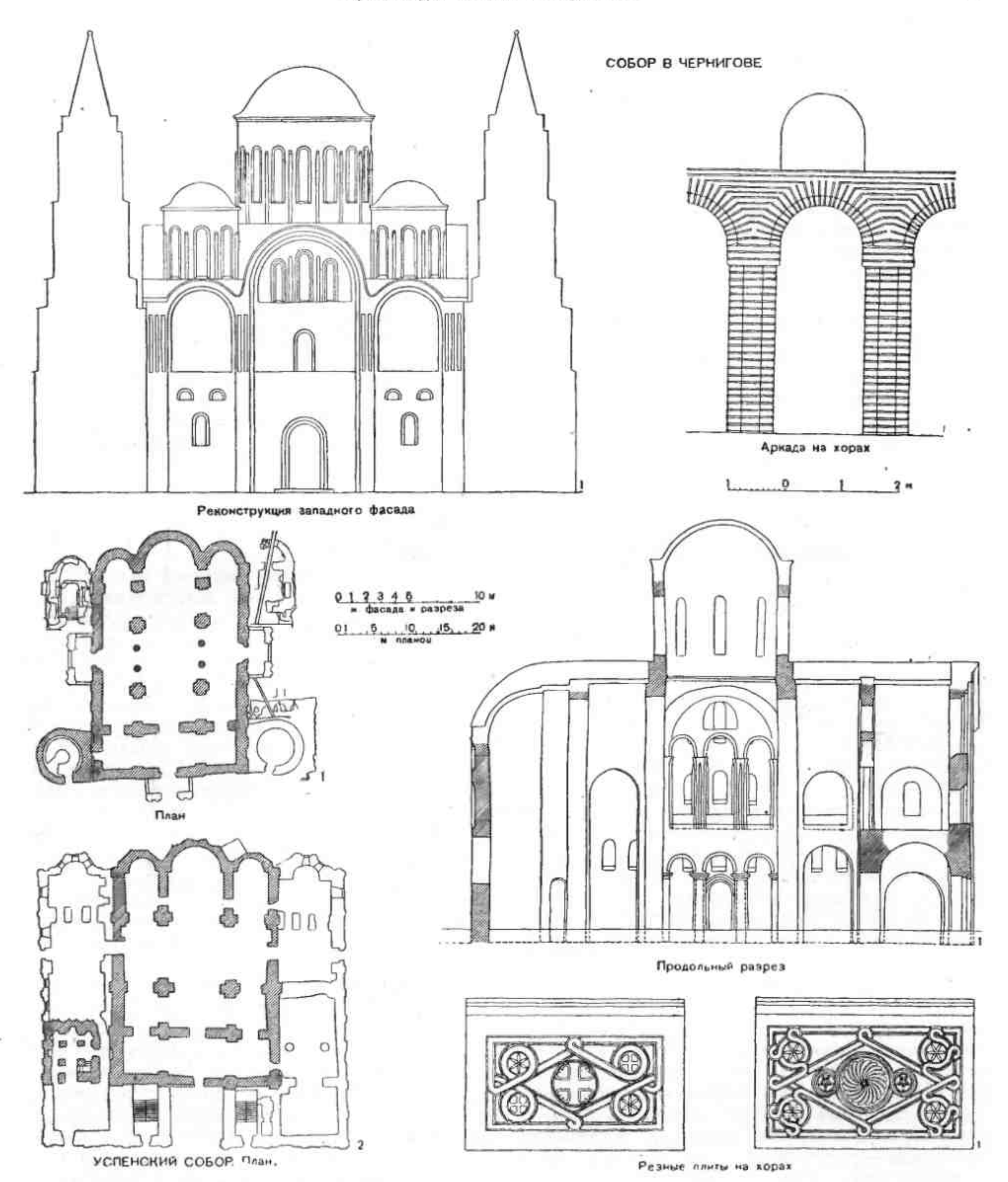
Чернигов был в XI в. одним из центров Киевского государства, живописно расположенным на берегу р. Десны. Черниговский собор был представителем типа центрального здания небольшого города. В его простом и компактном плане шестистолпной (пятиглавой) крестовокупольной церкви получила дальнейшее развитие система Десятинной церкви.

Хоры занимали в черниговском соборе не только западную часть здания, но и боковые нефы. Их отделяли величественные двухъярусные тройные аркады, арки нижнего яруса которых с северной и южной сторон покоятся на четырех мраморных колоннах, ныне скрытых под кирпичной обкладкой.

В архитектуре черниговского собора, в настоящее время искаженной позднейшими перестройками, мы наблюдаем массивность наружного объема, уменьшение величины оконных проемов, пристройку к западному членению северного фасада круглой лестничной башни, выполнявшей также функции дозорной и сигнальной вышки (вторая, симметричная ей башня была пристроена в позднейшее время, на ее месте находилась в XI в. крещальня).

В середине XI в. начинается распад Киевского государства, хотя Владимиру Мономаху (1113—1125 гг.) удавалось еще при помощи решительных и крутых мер сохранять единство Киевской Руси. Тем не менее, все это время идет непрерывный процесс развития феодального хозяйства и процесс экономического и политического роста городов, ставших новыми центрами отдельных земель Киевского государства и боровшихся за свое самостоятельное и независимое от Киева существование. Однако киевская культура остается общим источником, на основе которого развиваются местные особенности культуры отдельных земель. Этот процесс дальнейшего развития и обогащения единой в своей основе культуры может быть отчетливо прослежен по сохранившимся памятникам Киева и Новгорода.

Важной вехой в развитии киевского зодчества и общерусской архитектуры была Великая Успенская церковь Киево-Печерского монастыря (1073—1089 гг.; стр. 15), оказавшая большое



1. Чернигов. Спасо-Преображенский собор (около 1036 г.). 2. Киев. Успенский собор Киево-Печерской лавры. 1073—1089 гг.

влияние на дальнейшее строительство в различных русских землях. Это сооружение, взорванное фашистскими варварами в 1941 г., по своему архитектурному типу довольно тесно примыкало к Десятинной церкви. Оно стало родоначальником типа русского храма периода феодальной раздробленности. Его размеры, более скромные, чем размеры рассмотренных нами Софийских соборов, оказались более подходящими для культового строительства в княжеских вотчинах, в городских и монастырских центрах различных земель Киевского государства. Но шестистолпный план здания был слишком велик для небольших городов и монастырей, почему в XII в. перешли на четырехстолпную систему. Над украшением церкви Печерского монастыря живописью работал вместе с другими мастерами знаменитый русский живописец Алимпий.

Над воротами Печерского монастыря, построенными около 1106 г., поставлена квадратная четырехстолпная церковь — наиболее ранний пример применения этой системы. Она представляет собой простой и очень компактный массив без апсид, который первоначально был связан с монастырской крепостной стеной.

От церкви Спаса на Берестове (стр. 309), расположенной около Печерской лавры, сохранилась только ее западная реставрированная часть. Последняя выложена типичной киевской кладкой начала XII в., в которой почти отсутствует камень и господствует кирпичная кладка со скрытыми рядами. В этой трехнефной шестистолпной крестовокупольной церкви был впоследствии похоронен основатель Москвы — Юрий Долгорукий.

Заключительный этап развития архитектуры Киевского государства представлен величественной и своеобразной архитектурой Новгорода первой четверти XII в. Новгород играл важнейшую роль северо-западного форпоста в обороне Киевского государства от немецко-шведских соседей, в связи с чем в начале XII в. была предпринята коренная реорганизация всей оборонительной системы города. Около 1116 г. был значительно расширен новгородский детинец, а Старая Ладога первым из русских городов получила каменные стены (стр. 39). Тогда же был сооружен Николо-Дворищенский собор (1113 г.; стр. 311) в качестве центрального здания Торговой стороны города. В 1117 г. была начата постройка собора в Антоньевом монастыре — укрепленном форпосте Новгорода с севера (стр. 311), а в 1119 г. — собора в Юрьевом монастыре (стр. 13 и 311), таком же форпосте с юга.

Архитектура этих выдающихся памятников древнерусского зодчества все еще отражает идею величия Киевского государства, несмотря на то, что они были созданы накануне его распада. По своей архитектуре эти три новгородских собора тесно связаны друг с другом. Это породило предположение, что все они построены крупнейшим новгородским зодчим этого времени — мастером Петром, гениальным создателем собора Юрьева монастыря, самого выдающегося из этих зданий.

Все три здания являются шестистолпными в плане, развивающими известный уже нам киевский тип, представленный собором Печерского монастыря. Бывший превоначально пятиглавым, Николо-Дворищенский собор (названный так потому, что он выстроен на «Ярославовом дворище», где находился княжеский дворец) противостоит Софии на противоположном берегу Волхова.

В монастырских соборах развивается очень своеобразная и эффектная трехглавая композиция, связанная с пристройкой к основному кубу здания башни, в которой находится лестница, ведущая на хоры. Наиболее проста, величественна и монументальна архитектура собора Юрьева монастыря, представляющая собой второе по величине после Софии здание Новгорода. Он имеет квадратную в плане башню, фасад которой продолжает западный фасад собора, значительно его увеличивая. Уступчатые нишки наружных стен (свидетельствующие, так же как и включение кирпича в кладку каменных стен, о связи с киевским зодчеством) зрительно увеличивают масштаб сооружения. Строгость и простота архитектурных объемов удачно сочетаются с элементом живописности, который вносится башней, связанной с главным объемом здания при помощи асимметрично размещенных трех глав. Широкий, просторный новгородский пейзаж служит прекрасным фоном для простой и суровой архитектуры собора, расположенного на берегу многоводного Волхова.

Зодчие Киевского государства заложили основы русской монументальной каменной архитектуры и создали ее первые замечательные произведения. Развивая древнеславянские градостроительные принципы, они разработали архитектурный тип русского города, сложившегося вокруг детинца, и центрального общественно-культового сооружения. Они не только быстро освоили передовую для того времени византийскую строительную технику, но и значительно строительного искусства. То же самое можно обогатили ее новыми и своеобразными приемами

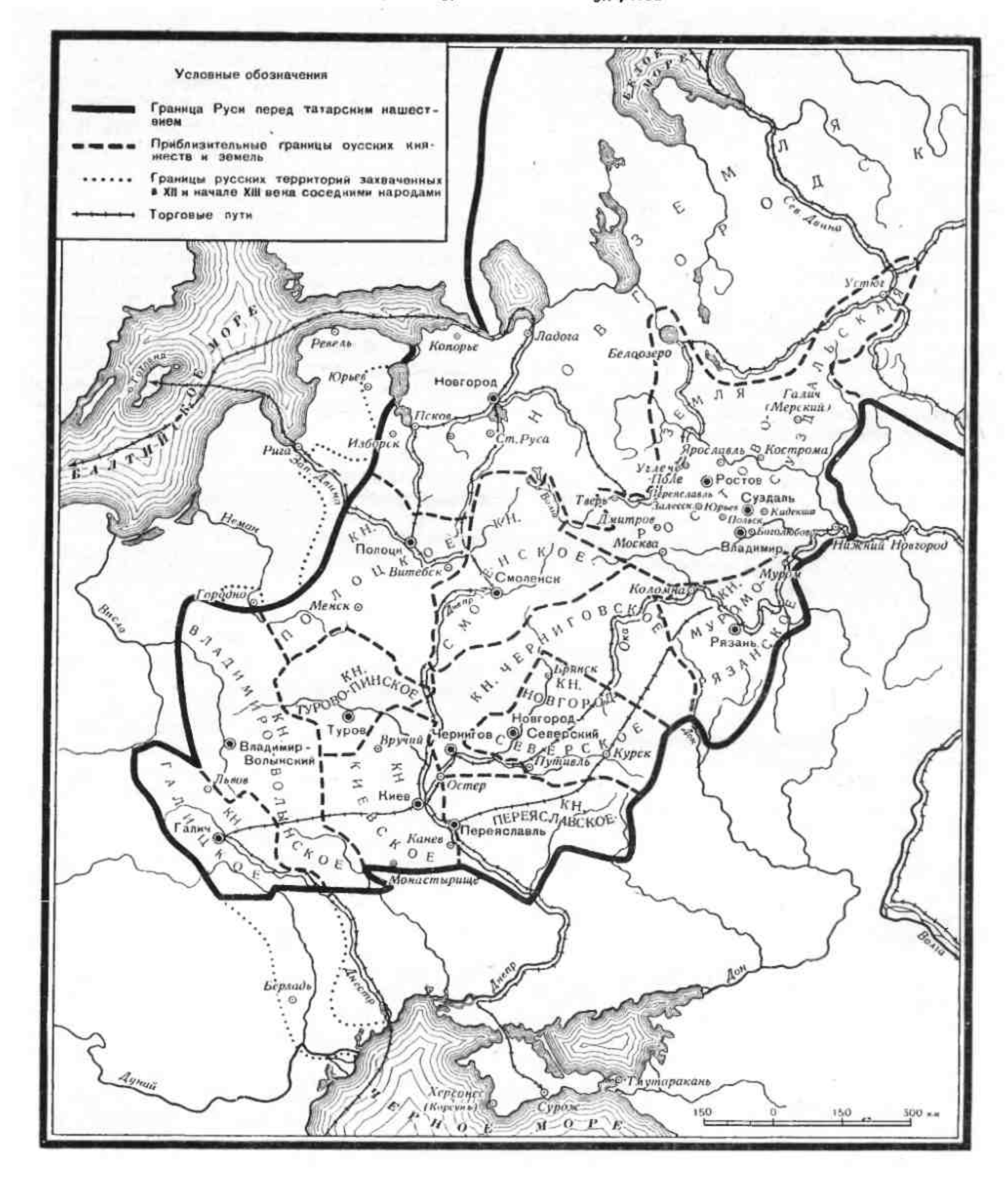
отметить и в отношении выработки самостоятельных архитектурных приемов в композиции и плановом построении крупных общественно-культовых зданий. Первоначальный византийский тип крестовокупольного здания получил в архитектуре Киевского государства глубокую и своеобразную творческую переработку, свидетельствующую о большой художественной культуре мастеров Киевской Руси.

Киевское государство окончательно сплотило разрозненные славянские племена восточной Европы и создало благоприятные условия для их творческого и культурного развития. Блестящий экономический и политический расцвет Киевского государства в IX—XI вв. сделал возможным быстрый расцвет каменного зодчества и обеспечил те выдающиеся достижения, которыми отмечена творческая деятельность архитекторов этого времени.

Архитектура господствующего класса в Киевской Руси, тесно связанная с государственными задачами, создавалась артелями мастеров, вышедшими из народных низов, и выражала прогрессивные идеи единства восточно-славянских земель. Этим объясняется то выдающееся место, которое лучшие архитектурные памятники Киевского государства занимают не только в архитектуре средневековой Европы, но и в сокровищнице мировой архитектуры.

Следует особенно подчеркнуть основные прогрессивные черты архитектуры Киевской Руси, получившие дальнейшее развитие в архитектуре Московского государства. К ним в первую очередь относятся сложение города на основе радиально-кольцевой системы плана, переход к обширному строительству каменных зданий и появление монументальной архитектуры большого масштаба. Все это стало возможным только после объединения восточных славян в мощном государстве.

Памятники архитектуры Киевского государства величественны и значительны потому, что они выражают передовые народные идеи.



Карта Руси периода феодальной раздробленности. XII—XIII вв.

Глава третья

АРХИТЕКТУРА ПЕРИОДА ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ



АРХИТЕКТУРА ПЕРИОДА ДРОБЛЕНИЯ РУСИ НА УДЕЛЬНЫЕ КНЯЖЕСТВА (XII—XIII вв.)

Развитие крупного землевладения и связанная с ним эксплоатация зависимых крестьян способствовали усилению политического значения феодальной знати и возникновению крупных княжеских и боярских вотчин. Этот процесс сопровождался непрерывной борьбой крестьянства за свою свободу с феодалами. Одновременно в городах развиваются ремесленные производства со сбытом на рынок и диференцируется городское население. Возникают новые города и усиливается их политическое значение. Этот период знаменует новую ступень в прогрессивном развитии общества и характеризуется более глубоким выражением самостоятельной культуры на местной народной основе.

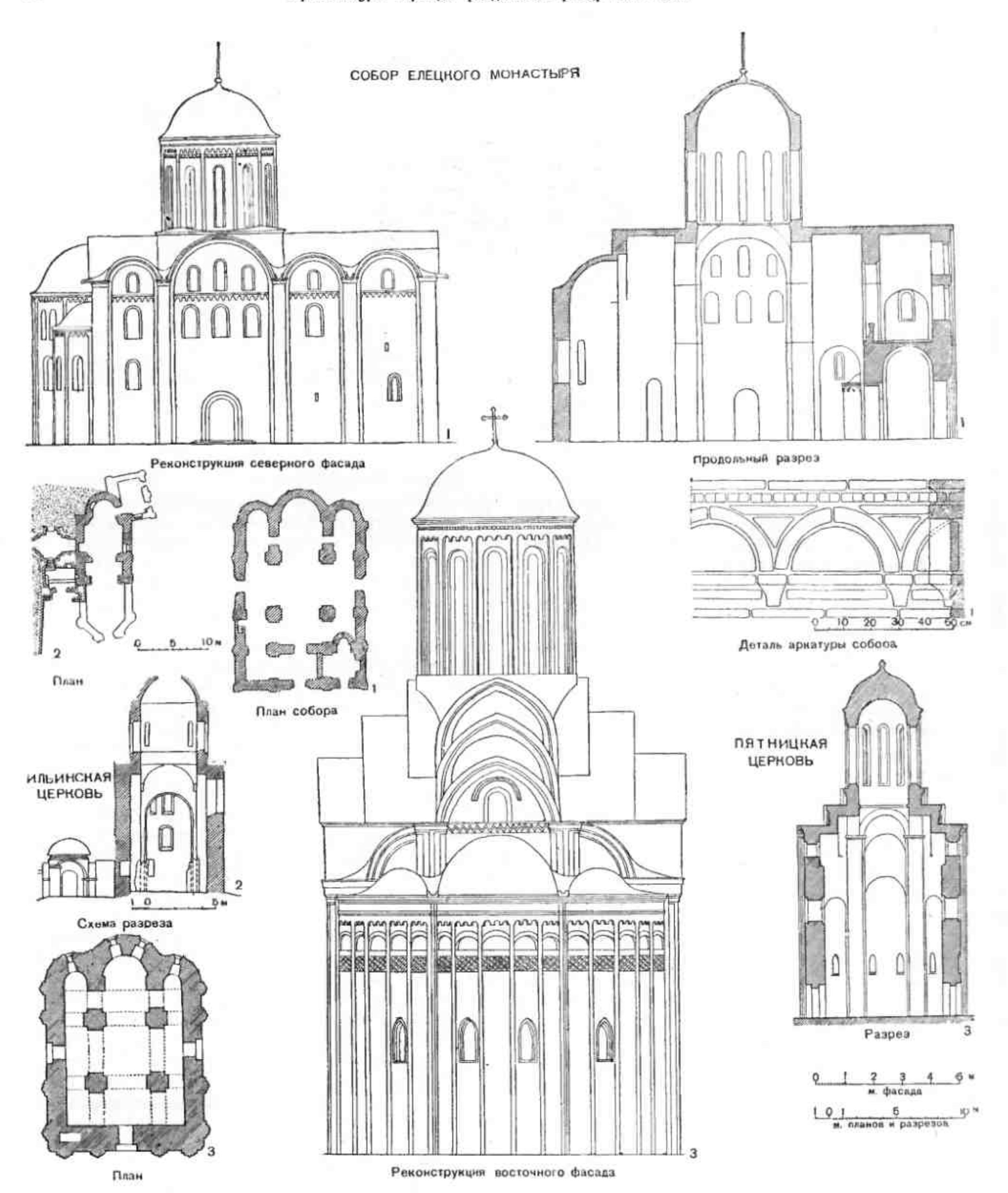
Процесс экономического и политического обособления отдельных русских земель, начавшийся еще в XI в., завершился во второй четверти XII в. раздроблением Руси на ряд самостоятельных, независимых от Киева феодальных княжеств, что привело к падению политической роли Киева, к усилению княжеских усобиц и феодальных войн.

Распад Киевского государства означал ослабление страны в политическом и военном отношении, что особенно сказалось во время татаро-монгольского нашествия в XIII вв., когда разъединенная Русь не смогла дать решительного отпора захватчикам, опустошившим русские земли и надолго замедлившим поступательное развитие русской культуры. В архитектуре это отразилось в том, что здания стали менее монументальными.

Процесс феодального раздробления сопровождался образованием и развитием во всех частях Киевского государства местных экономических и культурных центров, что было связано с ростом русских городов, с развитием городских ремесел и торговли и с увеличением городского торгово-ремесленного населения. В новых центрах развивается культура, сильнее, чем в предшествующий период, связанная с местным народным творчеством. Отсюда проистекает большое художественное разнообразие в архитектуре отдельных русских земель, хотя в общем, по своему содержанию, русская архитектура продолжала оставаться единой, основанной на своеобразной творческой разработке культурного наследства архитектуры Киевского государства.

Жилые и хозяйственные постройки этого периода до нас не дошли. Археологические и литературные данные указывают на значительное строительство в это время дворцов феодальной аристократии и домов городских ремесленников. Имеются также указания на разнообразие городских жилых домов в зависимости от характера занятий их обитателей и их состоятельности.

Объем каменного строительства и размеры монументальных построек стали в XII в. более скромными, чем раньше. Сложный шестистолпный вариант крестовокупольного типа общественно-культового здания применялся в соборах крупных городов. Вместе с тем получил широкое распространение более простой и компактный четырехстолпный вариант храма в качестве центрального здания княжеской вотчины, монастыря, а иногда и города.



Чернигов. 1. Успенский собор Елецкого монастыря. Середина XII в. 2. Ильинская церковь XI—XII вв. 3. Пятницкая церковь. Конец XII—начало XIII вв.

Технический прогресс сказался в применении очень хорошей кладки из тесаного камня в галицкой и владимиро-суздальской архитектуре или из одного кирпича в других землях, в появлении крестовых сводов и встречаемого только в русском зодчестве выдающегося конструктивного приема ступенчатых арок.

Характерные общие черты общественно-культового здания XII в. составляют также центрическая композиция, компактная форма внешнего объема, крепкие, толстые стены с небольшим числом очень узких оконных проемов-щелок, закомары, расположенные на одном уровне, три алтарные апсиды и один барабан, увенчанный полусферическим куполом.

Легко проследить связь построек отдельных княжеств с их киево-черниговскими прототипами. Соборы в Ростове и Суздале времени Владимира Мономаха были построены прямо по образцу Успенской церкви Печерского монастыря.

Архитектурная композиция одноглавых церквей имела в XII в. характер простых геометрических объемов. Однако постепенно умножились декоративные элементы, что внесло нарядность в суровый облик храма, например во владимиро-суздальском и галицком зодчестве; сами архитектурные объемы сооружений стали во второй половине XII в. и в начале XIII в. менее приземистыми и более легкими, динамичными.

Интерьеры церквей украшаются фресками. Последние проникнуты религиозным началом, игравшим в руках феодальной аристократии роль дополнительного средства воздействия на массы крестьян и горожан с целью укрепления авторитета церкви и феодалов. Нередко продолжают применять яркие разноцветные полы.

Замечателен синтез архитектуры и наружной скульптуры во владимиро-суздальском зодчестве. Резные рельефы, обильно украшающие наружные стены некоторых зданий, свидетельствуют о влиянии на каменную архитектуру древнего народного искусства резьбы по дереву: они покрывают наружные стены церковных зданий нарядным декоративным ковром из фантастических образов людей, зверей и растений, отличающихся сказочным характером. Русская архитектура этого периода была связана с народным эпосом, образы которого плодотворно влияли на творчество русских зодчих.

Широко применяются местные строительные материалы, развиваются местные конструктивные приемы. В Киевской, Черниговской, Полоцкой и Смоленской землях продолжают строить из кирпича. В Новгороде и Пскове строят из грубо отесанного местного камня в сочетании с кирпичом, продолжая традицию, сложившуюся в предыдущий период. В Галицкой и Владимиро-Суздальской землях широко применяется кладка из тщательно отесанного белого камня-известняка.

На основании отдельных летописных известий о том, что верхи некоторых каменных зданий были «нарублены из дерева», можно предположить, что в это время наружные архитектурные объемы каменных зданий иногда дополняли деревянными частями. Это давало мастерам возможность свободнее проявлять свои архитектурные вкусы и создавало более крепкую связь между строившимися по заказу князей большими каменными постройками и обширным строительством из дерева как народного жилья, так и других сооружений.

Лишь на основании письменных источников и древних рисунков мы можем в самых общих чертах представить себе сложный и живописный характер построек из дерева.

1. АРХИТЕКТУРА КИЕВСКОЙ И ЧЕРНИГОВСКОЙ ЗЕМЕЛЬ

В XII—XIII вв. зодчие Киевской и Черниговской земель развивают строительные приемы, сложившиеся в предыдущий исторический период, внося в них при этом некоторые существенные изменения.

Система фундаментов остается в основном та же. В XII в. кирпичные плитки становятся более продолговатыми и более толстыми, приближаясь к форме современного кирпича. Кирпич имеет в среднем размер 30 × 20 × 5,5 *см.* Камень из кладки стен исчезает совершенно. Поверхности стен становятся похожими на современные кирпичные стены.

В XII в. появляются крестовые своды, которыми в некоторых зданиях, например в соборе Елецкого монастыря и в Борисоглебском соборе в Чернигове, перекрывают угловые помещения под хорами. Кирпичная декорация наружных стен усложняется. Развиваются арочные пояски.

Ряд сохранившихся до нашего времени зданий, построенных в 40-х и 50-х гг. XII в., представляет собой наиболее характерные культовые

постройки южной Руси этого периода. Особенно типичен Успенский собор Елецкого монастыря в Чернигове, к которому примыкают по своей архитектуре собор Кирилловского монастыря в Киеве (после 1146 г.) и собор в Каневе на берегу Днепра (1144 г.) — одном из южных форпостов Киевского государства.

Отблеск величия архитектуры периода Киевского государства еще заметен в XII в. в монументальных постройках Киевской и Черниговской земель, где сохраняются шестистолпный вариант трехнефного крестовокупольного храма и прежнее устройство хор, занимающих одно или два западных угловых деления, что придает им большую вместимость.

Черты, характерные для церквей этого времени, отчетливо выражены в первоначально одноглавом соборе Елецкого монастыря (середина XII в.; стр. 20). Простой объем здания не имеет никаких пристроек: крещальня входит в основной массив и помещена в юго-западном углу под хорами, башня отсутствует, лестница на хоры устроена в толще северной стены. Интерьер стал значительно компактнее и проще: внутренние лопатки, приставленные к стенам и столбам, мало выступают из плоскости стен и менее отчетливо, чем раньше, расчленяют внутреннее пространство. Снаружи здание представляет собой простой статичный архитектурный объем, стены которого имеют небольшие оконные проемы, главным образом в своих верхних ярусах. К лопаткам, за исключением угловых, приставлены широкие полуколонны.

Особенно характерным украшением здания служит изящный аркатурный пояс с расположенным над ним поребриком, помещенный снаружи на уровне основания закомар и внутри — над апсидой крещальни.

В Чернигове сохранилось несколько резных каменных капителей, находившихся в древности, повидимому, на наружных частях зданий. Они украшены рельефной резьбой или резными изображениями фантастических зверей.

Строятся также и небольшие здания без столбов (церковь в Переяславле-Южном и Ильинская церковь в Чернигове) (стр. 20) или только с двумя внутренними столбами (церковь в Старогородке, построенная Юрием Долгоруким в середине XII в., про которую летопись говорит, что ее верх был деревянным, и от которой сохранилась только апсида).

В Пятницкой церкви в Чернигове (конец XII — начало XIII вв.; стр. 20), возможно, под влиянием системы ярусных «бочек» деревянной архитектуры, арки между подкупольными столбами расположены на ступень выше, чем цилиндрические своды ветвей креста. В этом нашла свое выражение дальнейшая русская переработка византийской крестовокупольной системы. Так возникли «ступенчатые» арки, получившие со временем большое распространение в русском зодчестве. Ступенчатые арки выступали в Пятницкой церкви снаружи в виде второго яруса закомар, возвышавшегося над основными закомарами наружных стен.

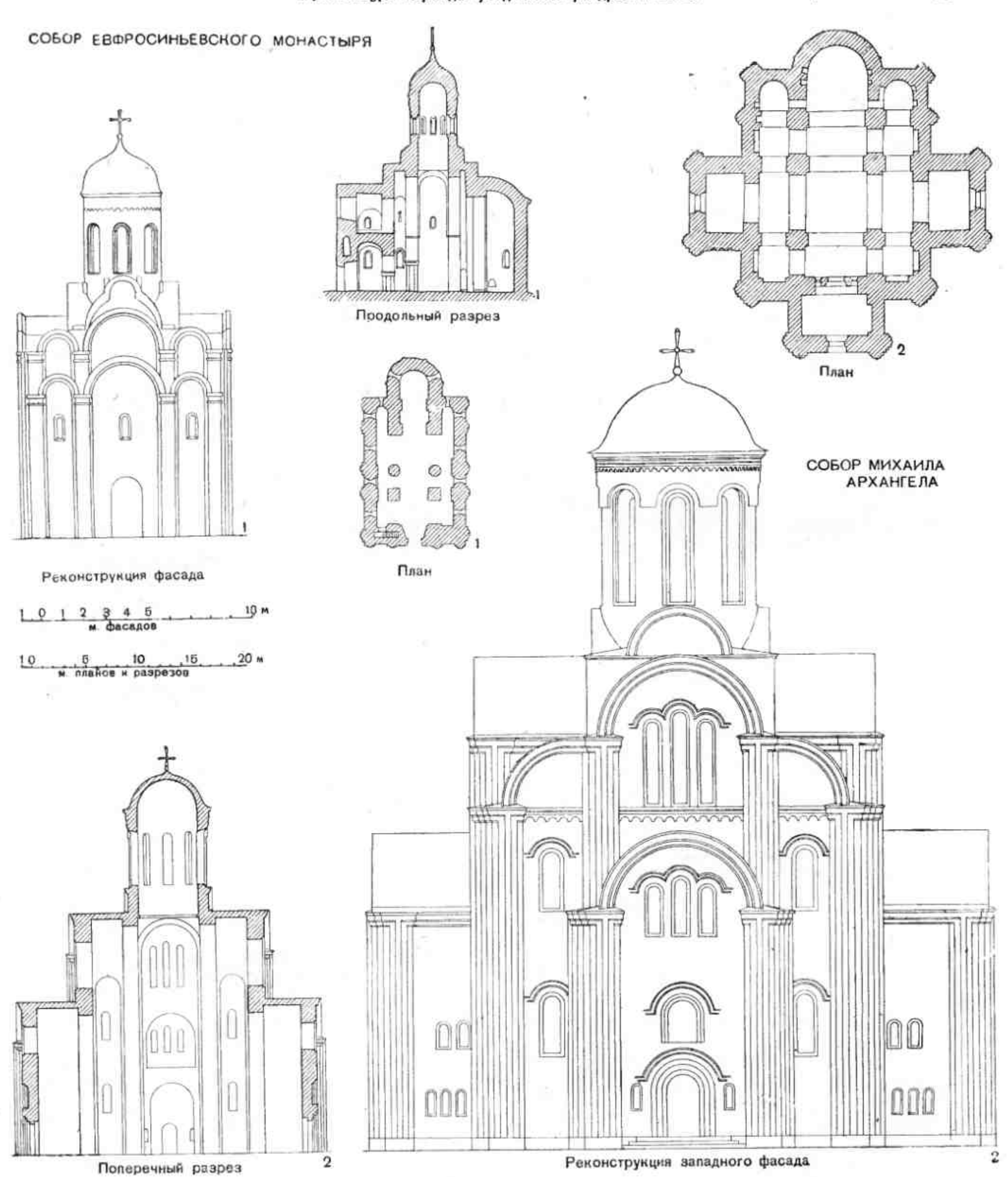
Пятницкая церковь имеет довольно развитую наружную кирпичную декорацию: апсиды украшены полуколонками, все здание опоясано широким фризом, состоящим из сложного кирпичного узора.

Существует предположение, что это здание выстроено выдающимся русским зодчим того времени—мастером Петром Милонегом, которому приписывается также постройка церкви в Овруче и который возвел в 1199 г. одно из крупнейших инженерных сооружений древнего Киева — каменную подпорную стену и набережную над Днепром в Выдубицком монастыре близ Киева. Это сооружение вызывало восхищение киевлян, любивших посещать высокую набережную, где они, по словам летописи, «как бы парили в воздухе».

2. АРХИТЕКТУРА ПОЛОЦКОЙ И СМОЛЕНСКОЙ ЗЕМЕЛЬ

В XII в. Полоцк был главным городом удельного княжества, земли которого простирались до Рижского залива. Смоленск в XII в. был большим и богатым торговым городом, центром обширного княжества, занимавшего почти весь бассейн Западной Двины и верхнего течения Днепра. Несмотря на то, что оба княжества были самостоятельны в политическом отношении и лишь в начале XIII в. Полоцкая земля попала в зависимость от смоленских князей, Полоцк и Смоленск были в XII—XIII вв. культурно близко связаны друг с другом, что позволяет говорить об общей полоцко-смоленской архитектурной школе этого периода.

Четырехстолпная Петропавловская церковь в Смоленске середины XII в. свидетельствует о



1. Полоцк. Собор Спасо-Евфросиньева монастыря (между 1128 и 1156 гг.). Зодчий Иван.
2. Смоленск. Собор Михаила Архангела — «Свирская церковь». 1191—1194 гг.

том, что смоленское зодчество в своих истоках было тесно связано с архитектурой Киевской и Черниговской земель, например с Елецкой церковью в Чернигове. Однако остатки полоцкой Софии показывают, что уже в XI в. полоцкая архитектура имела свои местные особенности, получившие дальнейшее развитие в XII в.

Взаимная близость полоцкой и смоленской архитектуры отчетливо выступает в строительной технике. Полоцк и Смоленск были единственными областями, в которых вплоть до конца XII в. сохранилась кирпичная кладка со скрытыми рядами кирпича.

В полоцкой и смоленской архитектуре применялись перекрытия в виде половинок цилиндрических сводов над угловыми помещениями зданий, что позволяло завершать фасады в некоторых случаях трехлопастными кривыми. Внутренним столбам придавали иногда восьмигранную форму, что делало интерьеры более просторными.

Выдающееся произведение русской архитектуры XII в. представляет собой шестистолпная одноглавая, одноапсидная церковь Евфросиньева монастыря близ Полоцка (стр. 23), построенная между 1128 и 1156 гг. архитектором Иваном, имя которого сохранили нам исторические источники. Она отличается очень скромными размерами, которые соответствовали ее назначению главного здания небольшого загородного княжеского монастыря. Квадратная в плане главная часть здания имеет башнеобразную форму и является центром всей композиции. Покрытие было позакомарным, но западная часть была на ступень ниже главной части. Здание устремлено вверх, что особенно подчеркнуто высоким барабаном центрального купола, в основании которого расположен постамент, состоящий из четырех трехлопастных арок. Мастер Иван первый решился воспроизвести в кирпиче деревянные бочки, которые, как можно предположить, нередко нарубались над покрытиями каменных зданий. Этим приемом, разработанным несколько позднее архитектором Пятницкой церкви в Чернигове, было положено начало сооружению над зданием нескольких ярусов кокошников — декоративному приему, получившему широкое распространение в русской архитектуре XV—XVI вв.

Поверхности стен были оживлены пятнами кирпичного декоративного убранства оконных наличников в виде «бровок», причем арки оконных проемов были целиком или частично закрыты окрашенным в коричневый цвет цемяночным раствором. Благодаря этому чисто архитектурными средствами была создана богатая декорация, придававшая наружному облику здания праздничный, жизнерадостный характер, свойственный произведениям народного искусства.

Расположенный на высоких холмах над Днепром Смоленск был одним из передовых культурных очагов того времени. Смоленские князья, славившиеся своей просвещенностью, развили большую строительную деятельность, щедро украшая свою столицу монументальными каменными зданиями. Архитектурный ансамбль города увенчивался расположенным на высоком холме в центре детинца несохранившимся Успенским собором, построенным Владимиром Мономахом.

Самый выдающийся архитектурный памятник Смоленска — Свирская церковь (1191—1194 гг.; стр. 23), выстроенная в княжеской резиденции, поблизости от города, и замечательно поставленная на высоком холме над Днепром.

Тесная связь архитектуры Свирской церкви с Евфросиньевским собором нашла свое отражение в идентичной кладке, в одноапсидной системе с боковыми алтарными помещениями, отличающимися прямоугольной наружной формой, в башнеобразном характере главной части здания, в наружных декоративных бровках над окнами и порталами. Однако эти здания представляют собой различные варианты шестистолпной системы. Динамичная архитектурная композиция наружного объема достигнута в Свирской церкви при помощи трех более низких притворов, приставленных к главной части здания против его подкупольных частей. Угловые помещения были перекрыты половинками цилиндрических сводов; фасады были, повидимому, завершены трехлопастными арками. Возможно, что в основании барабана находился первоначально постамент, подобный постаменту под барабаном собора Евфросиньева монастыря.

Более крупная по своим размерам, чем собор Евфросиньева монастыря, Свирская церковь, с ее обширным светлым и просторным интерьером, удивляла современников своей красотой и величием.

Полоцко-смоленская архитектура создала под влиянием народного творчества выдающиеся произведения.

3. АРХИТЕКТУРА НОВГОРОДСКОЙ И ПСКОВСКОЙ ЗЕМЕЛЬ

Во второй половине XII в. новгородская архитектура видоизменяется.

После переворота 1136 г., когда в результате народного восстания князь был выселен за пределы города и поселился на городище против Юрьева монастыря, в Новгороде установился вечевой строй, в котором руководящая роль принадлежала боярам и верхушке купечества; князья остались лишь должностными лицами. Эти политические изменения получили свое отражение и в архитектуре. Значительно уменьшились масштабы отдельных сооружений, причиной чего было уменьшение экономических возможностей князей.

С этого времени в Новгороде и Пскове развивается боярско-купеческое строительство общественно-культовых зданий, имеющее более демократический характер, нежели княжеское. К сожалению, эти постройки дошли до нас лишь в небольшом количестве и остаются еще недостаточно исследованными.

Кладка каменных стен новгородских и псковских зданий XII—XIII вв. была дальнейшим развитием кладки новгородских зданий XI в. и первой четверти XII в. В Новгороде на постройки шел известняк красноватых тонов с берегов озера Ильмень, а также волховский серый плитняк различных цветовых оттенков. В Пскове почти все каменные здания с древнейших времен строились из местного серого плитняка. Связующим продолжал служить розовый цемяночный раствор с несколько более крупной кирпичной крошкой. Камни стесывались мало, они скалывались главным образом на лицевых поверхностях. Промежутки между камнями, имевшими неправильную форму, заполнялись раствором, вследствие чего наружные поверхности стен получались неровными, что создавало живописную фактуру стены. Кирпич применялся в небольшом количестве: из него выкладывали перемычки дверных и оконных проемов, арки и частично своды, которые также выкладывались и из камня. В стены кирпич шел главным образом для уравнивания кладки и для заполнения промежутков между камнями.

Крестовые своды не встречаются; преобладают более простые цилиндрические своды.

Декоративные детали помещались на стенах новгородских церквей в ограниченном количестве. Исчезли миниатюрные нишки, ранее украшавшие наружные стены; верхние части барабанов куполов увенчивают простые аркатуры.

Последней княжеской постройкой в Новгороде была маленькая, скромная церковь Спаса на Нередице (стр. 27 и 312), выстроенная князем Ярославом в 1198 г. в монастыре близ Новгорода. Она варварски разрушена фашистскими вандалами, но до Великой Отечественной войны сохранилась довольно хорошо вместе с замечательными фресками интерьера.

Нередицкая церковь — четырехстолпное, одноглавое, трехапсидное здание; ее внутренние стены вовсе не имели лопаток; ее опорные столбы были квадратными в плане. Благодаря этому интерьер храма менее расчленен. Небольшие хоры устроены на деревянном накате, а лестница на хоры помещена в толще западной стены. Боковые апсиды гораздо ниже средней.

Стены, столбы и своды Нередицкой церкви имели неровные поверхности и были очерчены криволинейными контурами. Вследствие этого архитектурные формы здания получили свободный, живописный характер. Эта особенность воспринималась как большое художественное достоинство.

Наружный архитектурный объем Нередицкой церкви, расположенный на холме над рекой, прекрасно вписывался в равнинный новгородский пейзаж с небольшими купами деревьев, оживленный могучим Волховом и его многочисленными рукавами.

Контрастируя со скромным наружным обликом здания, интерьер Нередицкой церкви был насыщен суровыми красочными образами фресковых росписей. Последние сплошным ковром покрывали снизу доверху все стены, столбы и своды здания.

Древнейшим памятником псковского зодчества, дошедшим до нас, является собор Мирожского монастыря (стр. 27 и 312), выстроенный около 1156 г. По своей архитектуре он родственен церкви Спаса на Нередице, хотя отличается от нее по своему архитектурному типу. Мирожский собор имел первоначально позакомарное покрытие и представлял собой крестообразный объем, углы которого были заняты низкими западными помещениями и такими же низкими боковыми апсидами, отделенными стенами от главной части интерьера. Вследствие

этого здание не имело внутренних столбов. Мирожский собор отличается большой собранностью архитектурных масс, монументальностью и предельной простотой архитектурного убранства. В нем хорошо сохранились фресковые росписи, близкие к росписям Нередицкой церкви.

Еще в XII в. западные угловые помещения были надстроены, и в них устроили каморки для хранения ценного имущества, что характерно для торгового города. Позднее на одну из стен была поставлена легкая звонница псковского типа, смягчающая суровый облик здания и придающая ему изящество.

Для псковского Мирожского собора характерна та же свобода и живописность архитектурных масс, что и в новгородской церкви Спаса на Нередице.

4. АРХИТЕКТУРА ГАЛИЦКОЙ И ВОЛЫНСКОЙ ЗЕМЕЛЬ

Галицкое и Волынское, самые западные русские княжества граничили с Венгрией и Польшей. Шестистолпный собор во Владимире-Волынском (1160 г.) свидетельствует о тесной связи волынской архитектуры с киево-черниговским зодчеством, являясь очень близкой аналогией Елецкой церкви в Чернигове и Успенской церкви Печерской лавры. Галич на р. Днестре, столица Галичского княжества, был обширным и богатым городом, в центре которого находился детинец, расположенный на высоком холме между рекой и крутым оврагом, с Успенским собором. В детинце стоял княжеский дворец с небольшой четырехстолпной церковью Спаса (до 1152 г.) при нем, хоры которой были связаны переходами, вероятно деревянными, с дворцовыми помещениями.

Прекрасная белокаменная полубутовая кладка была открыта при раскопках самого крупного здания Галича — Успенского собора, построенного в конце XII в. На наружных поверхностях стен квадры камня были тщательно стесаны и хорошо пригнаны друг к другу. Наружные стены галицких построек, выложенные из белого галицкого и зеленого холмского камня, были украшены разнообразными скульптурными изображениями.

В церкви Пантелеймона в Галиче (XII в.) сохранились некоторая часть первоначальных белокаменных стен, перспективный портал и декоративное убранство апсид, состоящее из тонких колонок, соединенных арочками.

Из построек Даниила Галицкого летопись сохранила описание четырехстолпного храма в Холме начала XIII в., сооруженного мастером Авдеем, облицованного белым и зеленым камнем, украшенного скульптурой, живописью и золотом.

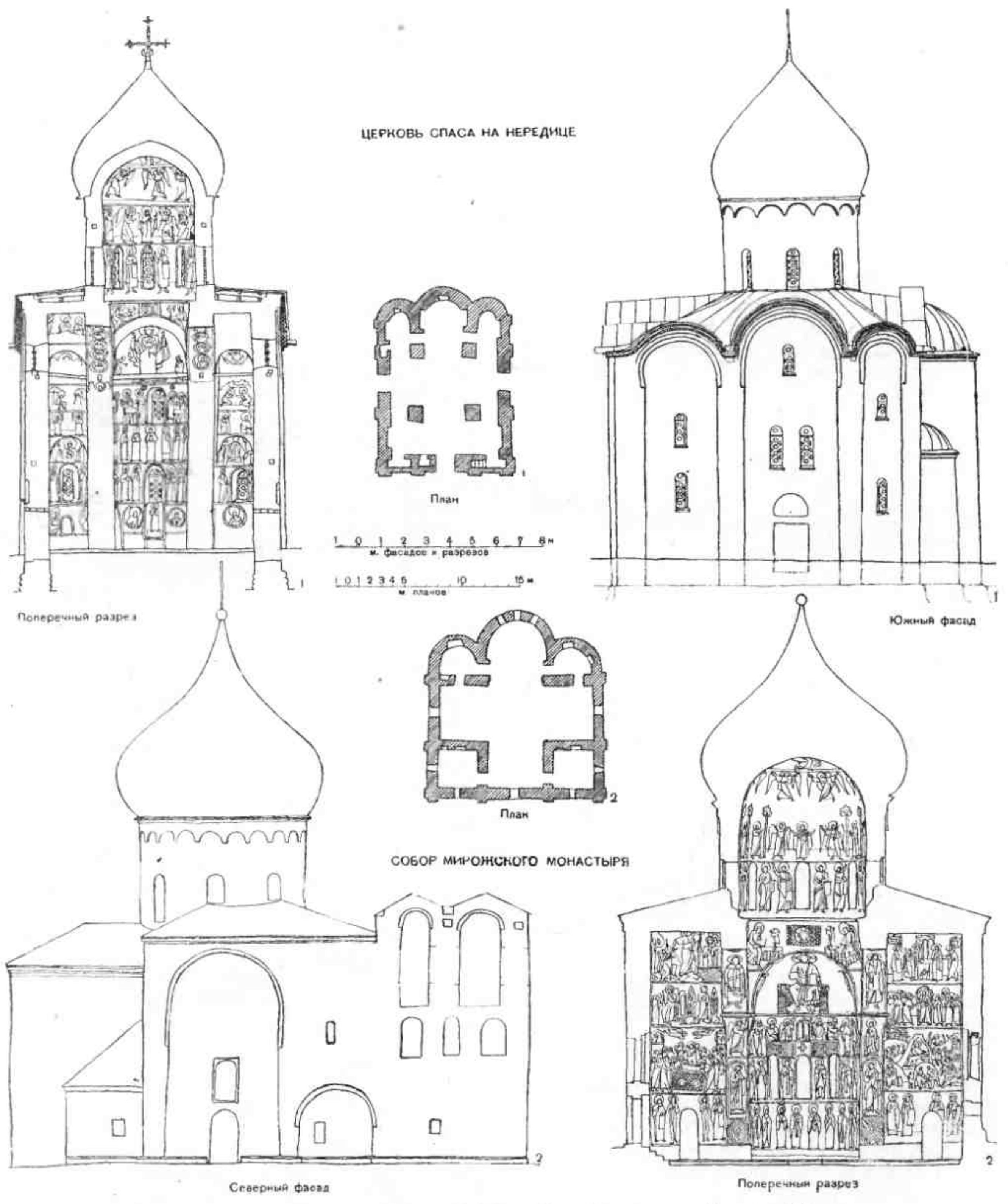
Галицкое княжество, бывшее передовым форпостом славянских земель на западе, имело оживленные культурные отношения с Венгрией, Чехией и Балканами и могло воспринимать, осваивать и перерабатывать элементы зодчества этих стран. От богатой и когда-то цветущей архитектуры Галицкой земли сохранились только развалины.

Известны тесные экономические, политические и культурные связи, существовавшие в середине XII в. между Галицким, Волынским и Владимиро-Суздальским княжествами. Эти связи объясняют большое родство архитектуры этих земель. Возможно, что связующую роль между ними играла архитектура Черниговской и Рязанской земель.

5. АРХИТЕКТУРА ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО КНЯЖЕСТВА

Владимиро-Суздальское княжество занимало обширные земли между Окой и средним течением Волги и представляло собой лесистую страну. Среди леса находились «ополья» — безлесные и плодородные участки земли, в центре которых возникли древнейшие города края — Ростов и Суздаль.

Обширное строительство во Владимиро-Суздальской земле началось в середине XII в., в период княжения сына Мономаха — Юрия Долгорукого (1125—1157 гг.), построившего ряд укрепленных городов на ее юго-западной и южной границах — Дмитров, Юрьев-Польский, Переславль-Залесский и др. К этому же времени



1. Новгород. Церковь Спаса на Нередице, 1198 г. 2. Псков. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря (около 1156 г.).

относится и основание Москвы (1147 г.), будущей столицы Русского государства.

Сын Юрия Андрей Боголюбский (1157—1174 гг.), крупный государственный деятель своего времени, еще при жизни отца навсегда переселился на север и сделал столицей своего княжества новый город Владимир. Андрей богато застроил Владимир, превратившийся при нем в один из самых красивых городов древней Руси.

Стремясь возродить политическое единство русских земель и создать новый общерусский государственный центр на северо-востоке, Андрей разгромил сопротивлявшийся ему Киев (1169 г.) и хотел сделаться «единовластцем» русской земли, добиваясь одновременно создания особой митрополии во Владимире, независимой от Киева. С этой целью он построил Успенский собор во Владимире.

Андрею, убитому заговорщиками-боярами, с реакционными тенденциями которых он боролся, наследовал его брат Всеволод «Большое гнездо» (1176—1212 гг.), при котором Владимиро-Суздальское княжество достигло исключительного могущества.

После смерти Всеволода началось дробление Владимиро-Суздальской земли на отдельные небольшие княжества, постоянно враждовавшие друг с другом. Это, естественно, ослабило военную мощь княжества, которое не смогло выдержать натиска татаро-монгольских полчищ, жестоко разоривших цветущую область.

В период княжения Андрея и Всеволода владимиро-суздальская архитектура достигла своего наивысшего расцвета.

а) Ранний период развития владимиро-суздальского зодчества

Мощно укрепленный город с высоким земляным валом и монументальным каменным собором является ведущим типом строительства времени Юрия Долгорукого. По сохранившимся в настоящее время крепостным валам можно представить себе в общих чертах первоначальный облик Переславля-Залесского (стр. 29), Юрьева-Польского и Дмитрова—городов-крепостей, заложенных Юрием Долгоруким.

Городские валы приспособлялись к характеру местности. Внутри города, поблизости от вала, располагался каменный собор, барабан и купол которого только немного возвышались над валом и стеной и были видны лишь на далеком расстоянии от города. Около собора обычно стоял деревянный княжеский дворец, соединенный с ним особым переходом.

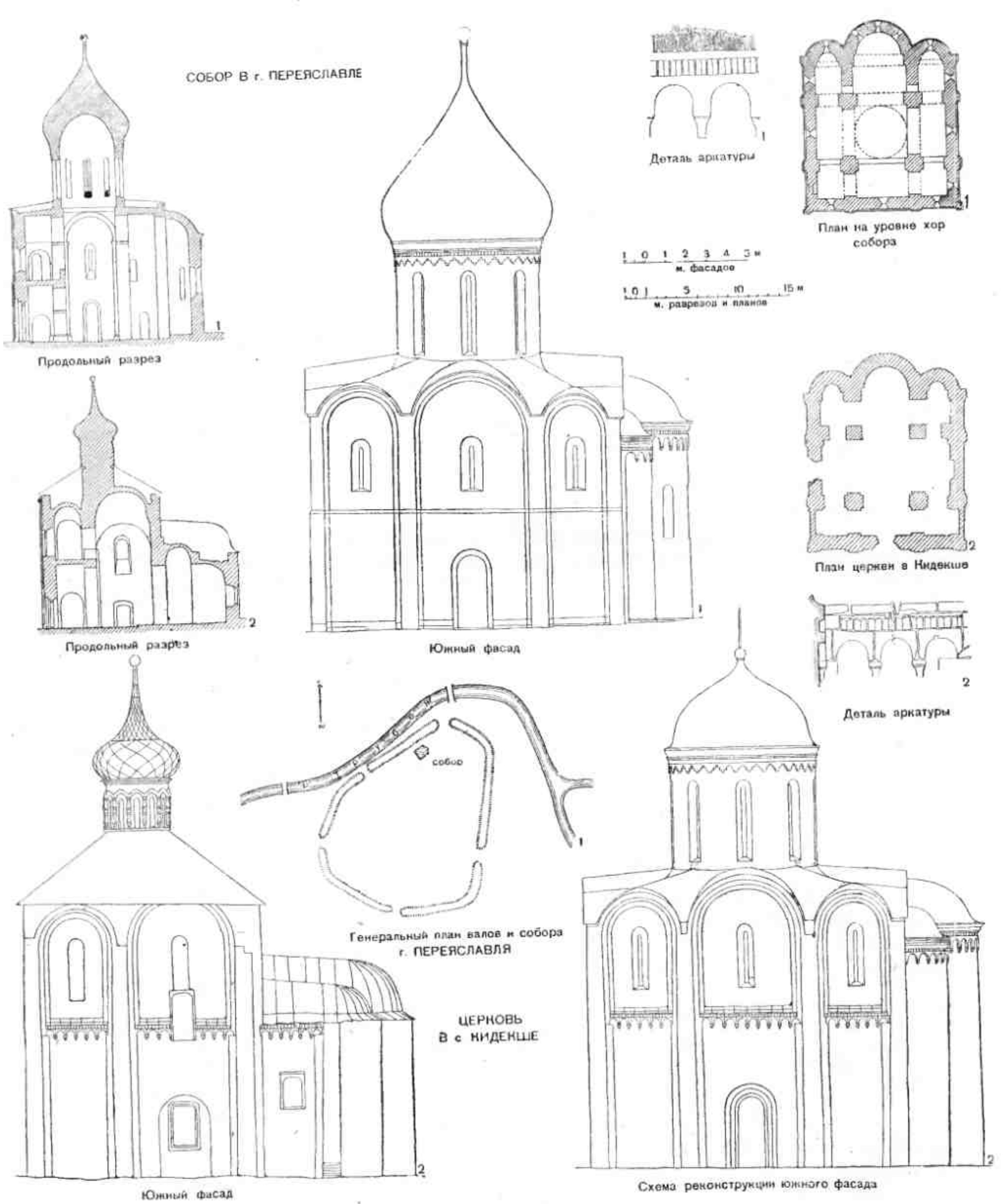
Хорошо сохранившийся памятник архитектуры этого времени — собор в Переславле-Залесском (1152 г.; стр. 29 и 313). В этом сооружении древним мастерам удалось в простой и совершенной форме создать архитектурный образ небольшого, но монументального общественно-культового здания феодального города-крепости.

Переславский собор — древнейшее белокаменное сооружение Владимиро-Суздальской земли; этим он существенно отличается от кирпичного собора в Суздале начала XII в., связанного со строительной традицией киево-черниговского кирпичного зодчества.

Во владимиро-суздальском зодчестве второй половины XII в. местный белый известняк стал господствующим строительным материалом и совершенно вытеснил кирпич. Владимирцы слыли в древности искусными каменщиками. Владимиро-суздальские здания выложены целиком по системе полубутовой кладки. Стены переславского собора состоят каждая из двух очень тщательно выложенных из тесаного камня параллельных наружных стенок, промежуток между которыми заполнен белокаменным ломом и валунами и залит известковым раствором. Размеры отдельных квадров тесаного камня в кладке варьируются по высоте от 20 до 45 *см*, а по длине — от 15 до 80 *см*. Для крепления массива стен в них закладывали дубовые связи. Внутри здания связи шли, как обычно, открыто в основании арок и были украшены живописным орнаментом.

Белокаменная кладка владимиро-суздальских построек очень близка к кладке монументальных зданий в Галицко-Волынском княжестве. План собора в Переславле-Залесском точно соответствует плану Спасского собора в Галиче. Устройство фундаментов владимиро-суздальских зданий, для которых характерны фундаменты переславского собора, аналогично системе, принятой в архитектуре древнего Галича. Они имеют ленточные фундаменты, выложенные из бута крупного размера на известковом растворе. Фундаменты, которые в своей верхней части примерно вдвое шире стены, несколько сужаются книзу и имеют обычно неглубокое заложение (1 — 1,5 *м*). Переславский собор, как и все владимиро-суздальские здания, имеет ясно выраженную цокольную часть, что не встречается, например, в Новгороде и Пскове.

Всем своим суровым и неприступным обликом собор в Переславле-Залесском говорит о том,



1. Переславль-Залесский. Спасо-Преображенский собор. 1152 г. 2. С. Кидекша близ Суздаля. Церковь Бориса и Глеба. 1152 г.

что он играл роль главного здания укрепленного города. Количество и размеры оконных проемов, сосредоточенных только в верхней части здания, доведены до минимума. Узкие ступенчатые порталы лишены каких-либо декоративных деталей. Гладкие откосы окон, углубляясь в массивы стен, выявляют снаружи их толщину. Апсиды украшены аркатурным фризом, еще похожим на его киево-черниговские кирпичные прототипы. Интерьер здания представляет собой строго расчлененное четырьмя подкупольными столбами пространство, западная часть которого занята хорами; уровень последних соответствует наружному уступу стены. Древние фрески, которыми здание было расписано внутри, не сохранились.

В Спасском соборе Переславля-Залесского уже наметилась в самых общих чертах будущая владимиро-суздальская архитектурная система. Двойные уступы лопаток и скромный аркатурный пояс апсид служат прототипами будущего богатого белокаменного декора, а средний уступ стены (проходящий поверх лопаток) намечает местоположение аркатурного пояса позднейших владимиро-суздальских монументальных сооружений.

Значительно хуже сохранилась церковь в Кидекше (1152 г.; стр. 29), перестроенная в XVII в. и утерявшая свои первоначальные своды, купол и верхние части стен восточной стороны. Она была построена в загородной усадьбе Юрия Долгорукого близ Суздаля, на берегу р. Нерли. Рядом с ней стоял дворец и располагались другие жилые и хозяйственные сооружения, выстроенные из дерева. Все эти постройки вместе с церковью — единственным каменным зданием всего комплекса — были окружены земляным валом.

В церкви Кидекши на середине высоты стен помещен аркатурный пояс, причем нижняя часть лопаток имеет по уступу с каждой стороны, а верхняя их часть — по два уступа. Наружный объем здания в его первоначальном виде был стройнее приземистого массива в Переславле-Залесском. Архитектура церкви в Кидекше означает по сравнению с собором в Переславле-Залесском дальнейший шаг в развитии владимиро-суздальского зодчества, постепенное усложнение архитектурной композиции.

Эти памятники времени Юрия Долгорукого показывают, что в середине XII в. в северо-восточной Руси сложилась владимиро-суздальская архитектурная система, получившая свое блестящее развитие в строительстве времени Андрея Боголюбского.

б) Период расцвета владимиро-суздальского зодчества

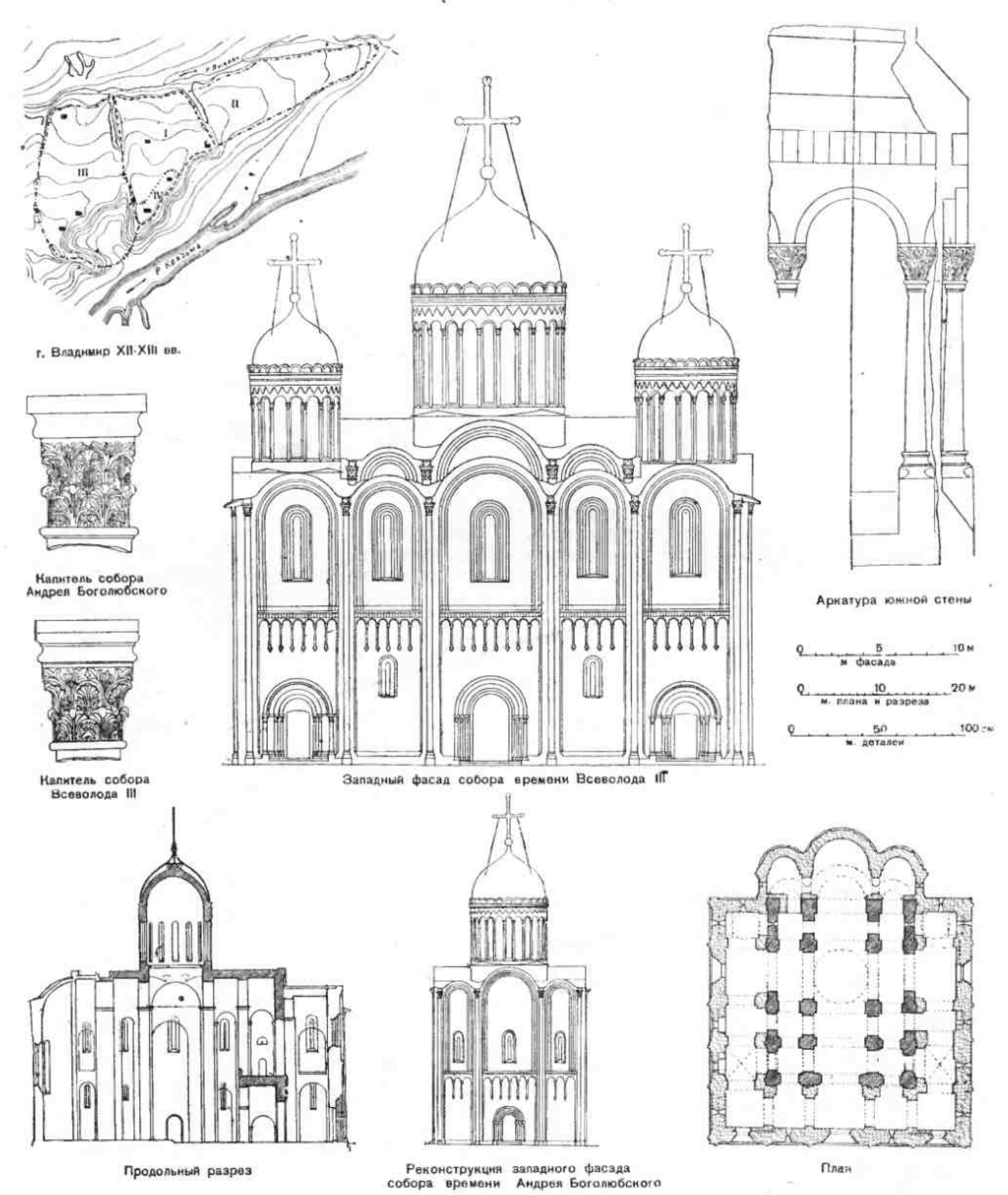
Настойчивое стремление Андрея Боголюбского к объединению русских земель нашло свое яркое выражение в создании замечательных ансамблей: нового государственного центра — города Владимира — и загородной княжеской резиденции в Боголюбове.

Основанный еще Владимиром Мономахом, красиво расположенный на высоком, крутом берегу Клязьмы, Владимир (стр. 31) [1] был значительно расширен при Андрее, построившем сложную систему крепостных валов с каменными воротами. Сохранились главные ворота — Золотые, к которым в XVIII в. были прибавлены круглые декоративные бастионы; тогда же был переделан верх ворот. Возвышающиеся около Золотых ворот остатки валов дают представление о былой грандиозности городских укреплений Владимира.

Золотые ворота во Владимире (1164 г.; стр. 313) представляют собой, в подражание одноименным киевским воротам, прямоугольный вертикальный объем, прорезанный в центре аркой проезда и увенчанный большим зданием церкви, перестроенной в XVII—XVIII вв. Несколько вросшие в течение веков в землю, ворота до сих пор производят сильное впечатление величием и стройностью своей проездной арки и строгостью архитектурных форм. Внутри ворот сохранилось устройство для боя, состоящее из арки, перекинутой на половине высоты проезда; эта арка несла деревянный настил, на котором находились защитники города во время осады. В толще южной стены имеется древняя белокаменная лестница, которая вела наверх — на валы и в церковь.

Высокий обрывистый берег Клязьмы, на котором расположен Владимир, господствует над рекой и низким противоположным берегом. Благодаря этому город и его главные здания видны издалека. Сверху, из города, открывается широкий вид на противоположный берег реки и заречные дали. В самой высокой точке города был построен Успенский собор (1158—1161 гг.; стр. 31 и 315) — главное здание столицы. В отличие от четырехстолпных городских соборов времени Долгорукого, это—большое шестистолпное здание, с хорами только в западной его части.

[1] Обозначения на плане Владимира XII—XIII вв. на стр. 31: *I*. Город Мономаха («Печерный город»). *II*. «Ветчанной город»; укрепления 1158—1164 гг. *III*. «Новый город»; укрепления 1158—1164 гг. *IV*. Детинец.



Владимир. 1. Генеральный план гор. Владимира XII—XIII вв. (экспликацию см. в тексте на стр. 30). 2. Успенский собор 1158—1189 гг. (заштрихованное на плане и разрезе относится к собору времени Андрея Боголюбского)

Собор был значительно перестроен после пожара 1185 г.

Первоначальный одноглавый собор сохранился как средняя часть современного здания. Он выступает снаружи над кровлей позднейшей пристройки, вследствие чего его закомары образуют второй ярус закомар над полукружиями позднее пристроенных галерей.

Успенский собор во Владимире был самым обширным, торжественным и величественным зданием Владимиро-Суздальского княжества. Его внутреннее и наружное убранство поражало современников неслыханной по тому времени роскошью, обилием позолоты и цветных тканей. Стройное и изящное белокаменное здание легко вздымало свою сверкающую золотом главу и занимало господствующее положение в архитектурном ансамбле Владимира.

Стены и столбы Успенского собора очень стройны; они гораздо тоньше, изящнее, чем это было в предыдущий период. Благодаря этому архитектура его интерьера отличается пространственностью и воздушностью, которые сочетаются с большой геометрической правильностью плана.

Недалеко от Владимира Андрей построил себе загородную резиденцию Боголюбово (стр. 33 и 313), представлявшую собой окруженный земляными валами с каменными башнями замок, центральным зданием которого был большой дворец, соединенный системой каменных переходов с церковью. Перед дворцом и храмом был обширный мощенный белым камнем двор, где находилась большая каменная чаша под каменным шатром на восьми колоннах.

Собор Боголюбова (1158 г.), известный только по материалам раскопок, имел внутри четыре круглых столба. Убранство этого здания было роскошным. По летописным данным, оно было обильно украшено внутри и снаружи золотом; вероятно, были позолочены капители и детали наружных аркатурных поясов. Полы в алтаре были медные, сверкавшие, как золото; на хорах полы были набраны из разноцветных майоликовых плиток. В летописи сказано, что на блеск золота в этом здании было трудно смотреть. Не может быть сомнения в том, что дворец в Боголюбове был украшен не менее богато.

От дворца хорошо сохранились только лестничная башня и переход из нее на хоры церкви. Эти части украшены снаружи аркатурами на колонках, подобными аркатурным поясам церковных зданий. Необходимо отметить крестовый свод, несущий переход от башни к храму, а также тройное окно гражданского типа на восточном фасаде башни и двухъярусную аркатуру на колонках на западном ее фасаде.

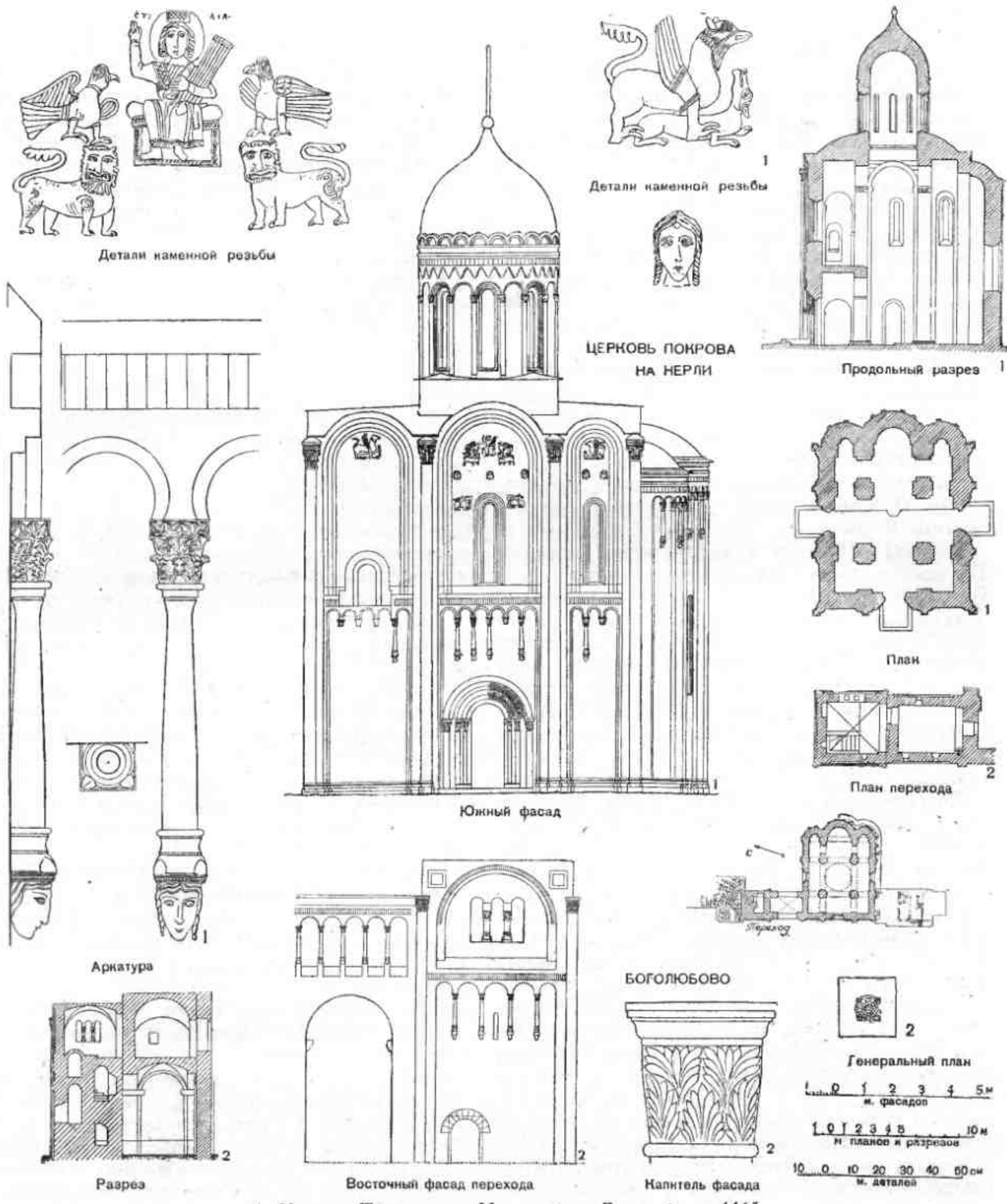
Церковь Покрова на Нерли (стр. 33 и 314) была выстроена в 1165 г. поблизости от Боголюбова, при впадении р. Нерли в Клязьму, на конечном пункте речного торгового пути, который вел на восток, на Волгу. Монастырская церковь на Нерли отмечала подъезд к Боголюбову и Владимиру, архитектурно выделяя въезд в столицу. Хорошо сохранившаяся церковь искажена только поздним луковичным куполом и полусферической кровлей вокруг барабана.

План церкви на Нерли повторяет планы собора в Переславле и церкви в Кидекше. При сравнении с собором в Переславле-Залесском особенно заметны сильно выраженные вертикальные пропорции, придающие ей замечательную легкость и воздушность. В древности здание было окружено монастырскими постройками. Удивительно изящное и стройное сооружение прекрасно гармонирует с живописным окружающим пейзажем. Это достигнуто также и тем, что усложнились наружное расчленение и архитектурная декорация стен, для которых характерны многоуступчатые лопатки, закомары, оконные и дверные проемы и большое количество колонок различных размеров.

Большие колонки, приставленные к наружным лопаткам, несли резные каменные водосточные сливы между закомарами; арочки фриза опираются на миниатюрные колонки, которые имеются в порталах, на барабане и на апсидах здания. Лопатки усложнены уступами прямоугольного и закругленного профиля, что придает наружным стенам глубокий рельеф и насыщает их поверхности сочной пластикой.

Большую роль в композиции здания играют перспективные порталы, в которых богатая архитектурная декорация сочетается с величественной монументальностью.

Помещенные в полукругах закомар каменные рельефы, изображающие библейского царя Давида, играющего на музыкальном инструменте и окруженного слушающими его зверями, служат дополнительным средством усиления пластики стен. Эта наружная скульптурная декорация представляет собой одно из наиболее существенных новшеств в церковной архитектуре, которого мы не встречали ни в одной из местных школ русского зодчества того времени, за исключением Галича, и которое впоследствии получило свое блестящее развитие в строительстве времени Всеволода и его наследников. Рельефы уничтожают тяжесть стены, делают ее нарядной, воздушной и легкой.



1. Церковь Покрова на Нерли близ Боголюбова. 1165 г.
2. Боголюбово, Владимирск. обл. Ансамбль XII в.

Летопись говорит, что для строительства новой столицы Андрей собрал «ото всех земель» мастеров. Это свидетельствует о том, что во Владимире работали вместе с местными мастерами зодчие из других русских земель и, в первую очередь, из Галицкой. Наследники Андрея получили не только кадры хорошо обученных и исключительно талантливых архитекторов, но и вполне сложившуюся блестящую школу архитектурного мастерства. Такие жемчужины русской архитектуры, как владимирский Успенский собор и церковь Покрова на Нерли, являются памятниками мирового значения и должны быть причислены к лучшим созданиям человеческого архитектурного гения.

Как в политике, так и в архитектуре Всеволод продолжал и развивал традиции предыдущего времени. Он еще более расширил Владимир, усилил его укрепления и продолжал строительство монументальных зданий, которые должны были сделать столицу его княжества самым красивым, богатым и мощно укрепленным городом древней Руси.

В 1194—1196 гг. к крепостному ансамблю Владимира была добавлена каменная стена (стр. 31) с воротами и надвратной церковью, отделившая детинец, в который вошли Успенский собор и княжеский дворец с построенным Всеволодом Димитриевским придворным собором, от остального города. Этот первый белокаменный город в истории русской архитектуры свидетельствует об усилившемся обособлении правящей верхушки от остального населения города.

После пожара, который постиг Успенский собор в 1185 г., Всеволод в 1185—1189 гг. окружил постройку Андрея с трех сторон новыми стенами (стр. 31 и 315), так что первоначальное значение оказалось как бы в футляре, и перестроил его апсиды. Это означало не только увеличение собора, превратившегося теперь из однокупольного в пятикупольный, но и глубокое изменение архитектурного образа прежнего здания.

Сравнение частей Успенского собора, построенных при Андрее, с частями, возведенными при Всеволоде, показывает некоторое снижение архитектурного мастерства, особенно в архитектурном декоре и в отношении регулярности плана. Стены пристроенной части значительно толще и разбиты менее правильно, чем стены первоначального здания. Масштаб окружающих галерей крупнее масштаба средней части собора.

Архитектурный объем Успенского собора после его перестройки стал более массивным, получил более величественную и спокойную широту пропорций, а добавление четырех глав создало новую мощную архитектурную композицию здания, масштаб которого более соответствовал ансамблю разросшегося города. По сторонам окон размещены скульптурные маски. Выделяется обращенный к реке южный фасад собора, на котором окна и арочный пояс размещены несколько ниже, чем на других фасадах, а колонки арочного пояса стоят на отливе, благодаря чему усилена толщина нижней части стены.

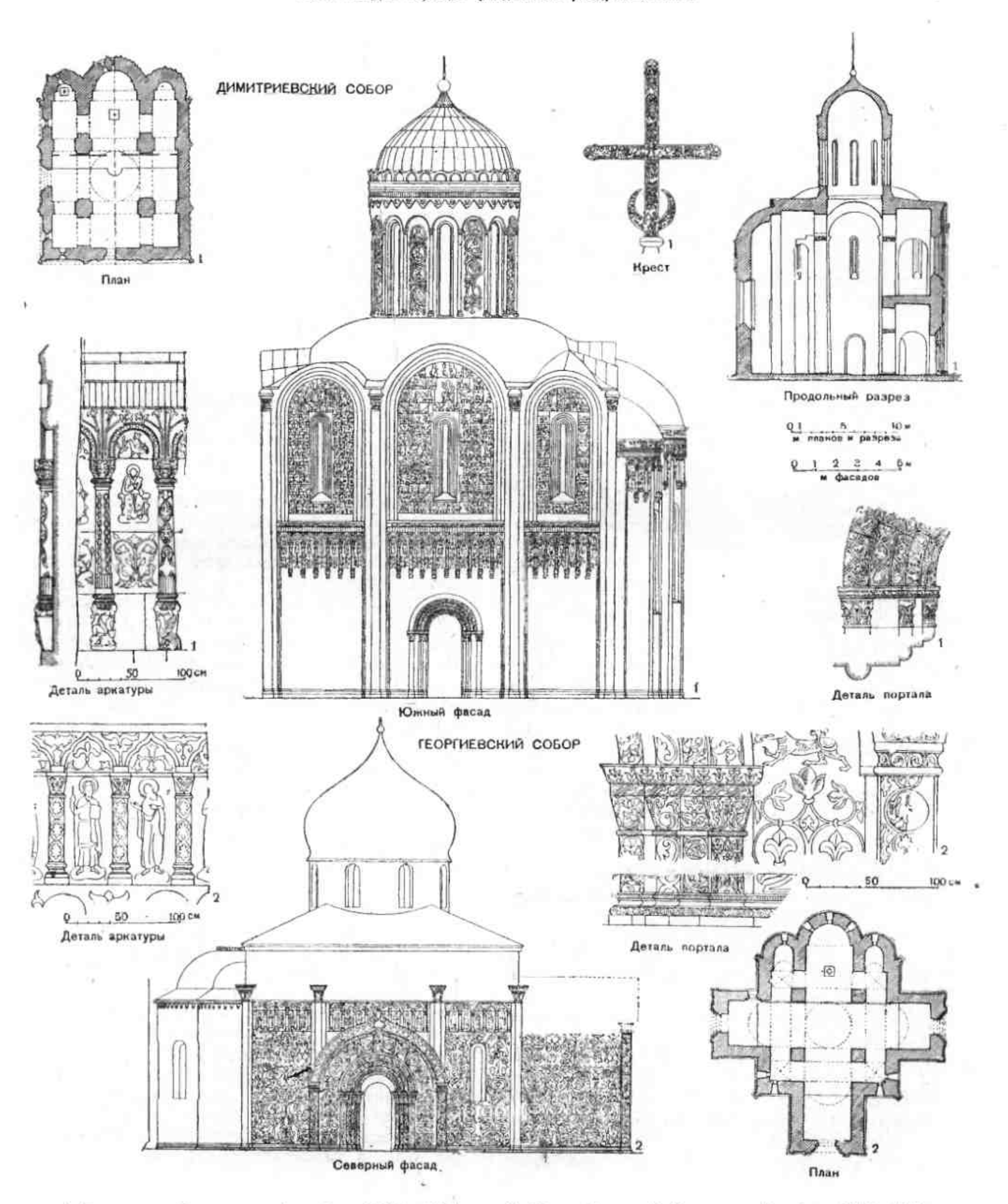
Грандиозный монументальный образ нового собора с большой простотой и выразительностью передает характер эпохи могучего Всеволода, о котором автор «Слова о полку Игореве» писал, что его воины могут «расплескать веслами Волгу и вычерпать шеломами Дон».

Другим замечательным произведением русской архитектуры времени Всеволода является четырехстолпный, одноглавый, трехапсидный Димитриевский собор (стр. 35 и 315) — дворцовая церковь, построенная в 1194—1197 гг. при княжеском дворце во Владимире. На его наружных стенах впервые появляется большое количество рельефов, занимающих всю верхнюю половину стен, начиная от аркатурного пояса.

Димитриевский собор — одно из лучших произведений владимиро-суздальского зодчества и наряду с церковью на Нерли занимает в истории мирового искусства выдающееся место.

Димитриевский собор как в плане, так и в наружном объеме сходен с церковью на Нерли, но более массивен и материален. Именно в дворцовом храме получили широкое применение белокаменные резные рельефы, восходящие к народной резьбе по дереву, украшавшей жилые здания того времени. Их содержание проникнуто народными сказочными и былинными образами, которые переплетаются с мотивами христианских легенд. Сюжеты рельефов близки народным произведениям этого времени. Подобно «Слову о полку Игореве», его современник — Димитриевский собор — обогащен в украшающих его рельефах сказочными образами, наполненными представлениями, восходящими еще к языческому времени.

Прекрасно по своим пропорциям расчленение наружного архитектурного объема здания. В троечастном делении стен преобладает среднее деление, в котором помещен портал. Архитектурные массы здания постепенно становятся легче по направлению к верху: тяжелый нижний ярус, облегченный верхний ярус с многочисленными рельефами и, наконец, наверху — легкий барабан, завершающий здание. В древности



1. Владимир. Димитриевский собор. 1194—1197 гг. 2. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230—1234 гг. (перестроен во второй половине XV в. В. Д. Ермолиным)

барабан стоял на прямоугольном постаменте, похожем на постамент под барабаном Успенского собора. Купол сохранил свою древнюю форму. Обилие декоративных деталей придает зданию нарядный, пышный характер.

Через некоторое время после постройки собора к нему была пристроена лестничная башня, похожая на аналогичную башню в Боголюбове.

В гармонической форме Димитриевский собор воплощает современный ему идеал красоты и величия, отраженный в кристаллической ясности архитектурной композиции здания, в торжественном и нарядном декоративном убранстве, в спокойной и величавой монументальности его архитектурного образа.

Сравнение архитектуры Димитриевского собора и церкви Покрова на Нерли с современными им памятниками западноевропейской романской архитектуры наглядно обнаруживает превосходство высокого художественного мастерства владимирских памятников, обусловленное удивительно гармоническим равновесием архитектурных форм, глубоко отличных от сильных и выразительных, но тяжеловесных и угловатых объемов романских зданий.

в) Заключительный период развития владимиро-суздальского зодчества

Дробление Владимиро-Суздальского княжества на уделы после смерти Всеволода (1212 г.) и беспрерывные войны между сыновьями последнего способствовали тому, что в этот тяжелый период мало строили из камня. Ни одно из немногих зданий, сооруженных в это время, не дошло до нас целиком. Наблюдаются измельчение архитектурных форм, утеря конструктивной ясности и сосредоточение внимания зодчего на изощренной архитектурной декорации фасадов здания.

Архитектурный объем храма усложняется притворами — невысокими боковыми пристройками с трех сторон, напоминающими «прирубы» в деревянном зодчестве. Их кровля имеет бочкообразное покрытие с заострением, также характерное для деревянной архитектуры. Наряду с широким применением резных декоративных узоров, эти особенности свидетельствуют о влиянии на монументальное каменное строительство живописной и нарядной архитектуры княжеских и боярских хором.

Собор в Суздале (1222—1225 гг.) сохранил в первоначальном виде только нижние части стен до аркатурного пояса включительно. Он обрушился еще в XV в., и современная верхняя часть его относится к XVI в. По сравнению с предыдущими периодами изменилась также и строительная техника: здание выстроено из местного материала — розового туфа, грубо отесанного и неровно выложенного, с применением кирпича для выравнивания кладки стен, и только лопатки и аркатурный пояс тщательно вытесаны из белого камня. Хоры собора были очень велики и занимали всю западную часть интерьера, вплоть до подкупольных столбов. Они были прекрасно освещены двумя световыми главами, поставленными над западными углами здания. Внутри собор был расписан яркими и красочными фресками, от которых сохранились только небольшие фрагменты.

Наиболее выдающимся произведением владимиро-суздальского зодчества XIII в. является собор в Юрьеве-Польском (1230—1234 гг.; стр. 35 и 315), построенный незадолго до татарского нашествия. Верхняя часть его стен, барабан и своды упали еще в древности, и развалившееся здание было частично заново сложено в конце XV в. московским строителем Ермолиным, не считавшимся при этой реставрации с расположением рельефов наружных стен и заново надстроившим верхнюю часть здания.

Собор в Юрьеве-Польском представляет собой небольшое сооружение четырехстолпного типа, в котором имеется ряд особенностей, впервые встречаемых во владимиро-суздальском зодчестве. Наиболее существенно, что выложенный из белого камня собор был снаружи сплошь украшен резьбой по камню, что является дальнейшим развитием наружного декоративного убранства Димитриевского собора во Владимире. План собора в Юрьеве-Польском отличается от плана последнего квадратной формой столбов, отсутствием лопаток на внутренних стенах и тремя притворами, как в соборе Суздаля. Притворы усложняют план собора и придают некоторую распластанность его наружному объему.

Вся нижняя часть стен, вплоть до аркатурного фриза, покрыта очень богатой и нарядной углубленной орнаментальной резьбой по камню, красиво переливающейся разнообразными оттенками светотени. Резные узоры, покрывающие лопатки, колонки и арки, выполнены рельефно. Обильное украшение стен указывает на перерождение строгой, конструктивной системы наружного расчленения более ранних владимиро-суздальских зданий и на усиление начала декоративности. Это свидетельствует о некотором влиянии богатой отделки княжеских хором на общественно-

культовые здания, об исчезновении монументальности и величественности архитектурного образа и говорит о преобладании украшений во владимиро-суздальском зодчестве на заключительном этапе его развития. В соборе Юрьева-Польского декоративное начало, которое имело большое значение еще в Димитриевском соборе во Владимире, достигло предельного развития.

Наряду с некоторой дробностью в архитектурной композиции собора в Юрьеве-Польском необходимо подчеркнуть высокое мастерство в искусстве резьбы по камню талантливейших мастеров-резчиков, продолжавших в камне древнюю традицию резьбы по дереву. В рельефах собора содержится много причудливых и фантастических изображений людей, зверей и птиц — живых и ярких фигур, проникнутых духом народных сказок и былин.

Архитектура XIII в. была только эпизодом в общем развитии владимиро-суздальского зодчества, наивысший расцвет которого относится к предыдущим его периодам. Его дальнейшее развитие было приостановлено татаро-монгольским нашествием, сокрушившим раздробленные княжества древней Руси и надолго замедлившим ее культурное развитие.

АРХИТЕКТУРА ПЕРИОДА ОБЪЕДИНЕНИЯ РУССКИХ ЗЕМЕЛЬ ВОКРУГ МОСКВЫ
(XIV и первая половина XV вв.)

В тяжелый период татаро-монгольского ига все силы русского народа были направлены на то, чтобы объединиться и освободиться от власти захватчиков. Необходимость борьбы с татаро-монголами за свое освобождение ускорила образование на Руси централизованного государства. Объединение отдельных русских земель вокруг Москвы и начало образования сильного русского централизованного государства — основное явление этого исторического периода.

В тесной связи с этим процессом перед Москвой возникла новая задача собирания культурного наследия всех русских земель и создания единой, общерусской культуры. Аналогичные задачи стояли в области искусства, в области архитектуры.

Новгородская и Псковская земли были единственными русскими областями, которые не были разграблены татарами. В Новгороде и Пскове сохранились традиции каменного зодчества. Они нашли отражение в одновременно развивавшейся архитектуре Москвы, где в XIV—XV вв. закладывались основы будущей общерусской архитектуры.

1. АРХИТЕКТУРА НОВГОРОДА И ПСКОВА
(XIV—XV вв.)

Характерное для всех русских земель сокращение строительства после татаро-монгольского нашествия коснулось и Новгородско-Псковской земли.

В XII в. в Новгороде сложилась боярская республика, управление которой сосредоточивалось в руках представителей боярства и крупнейшего купечества, избиравшихся на вече. Финансирование строительства культовых зданий велось не только богатой боярской и купеческой верхушкой новгородского и псковского общества, но и низшими слоями горожан и ремесленников. В XIV и XV вв. много храмов было построено горожанами, объединенными в «улицы» и «концы» — отдельные районы города.

В архитектуре Новгорода и Пскова крепостное зодчество играло очень большую роль. Земляные валы Новгородского посада стали заменять каменными стенами. Псков был окружен несколькими поясами каменных стен. Как показали археологические раскопки в Новгороде, в это время велось также большое строительство деревянных городских жилых домов, которые до нас не дошли.

Ведущим архитектурным типом в новгородской и псковской монументальной каменной архитектуре XIV и XV вв. был небольшой посадский храм, представляющий собой простое и лаконичное по своим формам, квадратное в плане, четырехстолпное крестовокупольное здание, с

одной или тремя апсидами. Для Пскова характерны многочисленные пристройки к основному зданию и отдельные каморки и тайники во внутренних помещениях церквей, в которых бояре и купцы хранили ценное имущество. В Новгороде с появлением в XV в. под церквами подклетов в них хранили также и товары.

Новгородские и псковские церкви были внутри расписаны фресками, причем в XIV и XV вв. существенно изменился самый характер этих росписей. В них наблюдается усиление реалистических черт: преобладают многофигурные композиции, пронизанные движением, отличающиеся широким декоративным характером и яркими красками, с архитектурными и пейзажными фонами. В изображенных сценах меньше церковной символики, лица получают индивидуальные черты. В XIV и XV вв. широко развивается станковая живопись (иконы), создаются иконостасы в виде стенок, отделявших алтарные помещения от главной части храма. Среди живописцев, работавших в Новгороде, следует отметить Феофана Грека, потом переехавшего в Москву. Иконостас, развивавшийся начиная с XV в. одновременно в Новгороде и в Москве, представляет собой специфическую русскую форму синтеза архитектуры и станковой живописи, монументальность которой обусловлена подчинением живописи архитектурным задачам.

Новгородские церкви этого времени выложены из разноцветного местного камня, не тесаного и только несколько сколотого на поверхности стен, на сером известковом растворе. Подкупольные столбы, иногда своды, барабан с куполом, наружные лопатки с венчающими их многолопастными кривыми и детали фасадов выкладывались из кирпича.

а) *Архитектура Новгорода*

Ансамбль Новгорода XIV—XV вв. (стр. 39) существенно отличался от ансамбля Новгорода XII в. Величественные соборы продолжали играть роль главных архитектурных сооружений, но наряду с ними разрослась городская жилая застройка, хоромы знати и жилые дома богатых горожан стали более поместительными, удобными и богатыми. Новгородский детинец и посад получили каменные стены с башнями и воротами, превратившими Новгород в первоклассную по масштабам того времени крепость.

Насыщенность городской застройки, в соединении с ростом размеров жилых домов, увеличила удельный вес гражданской архитектуры по сравнению с церковными постройками.

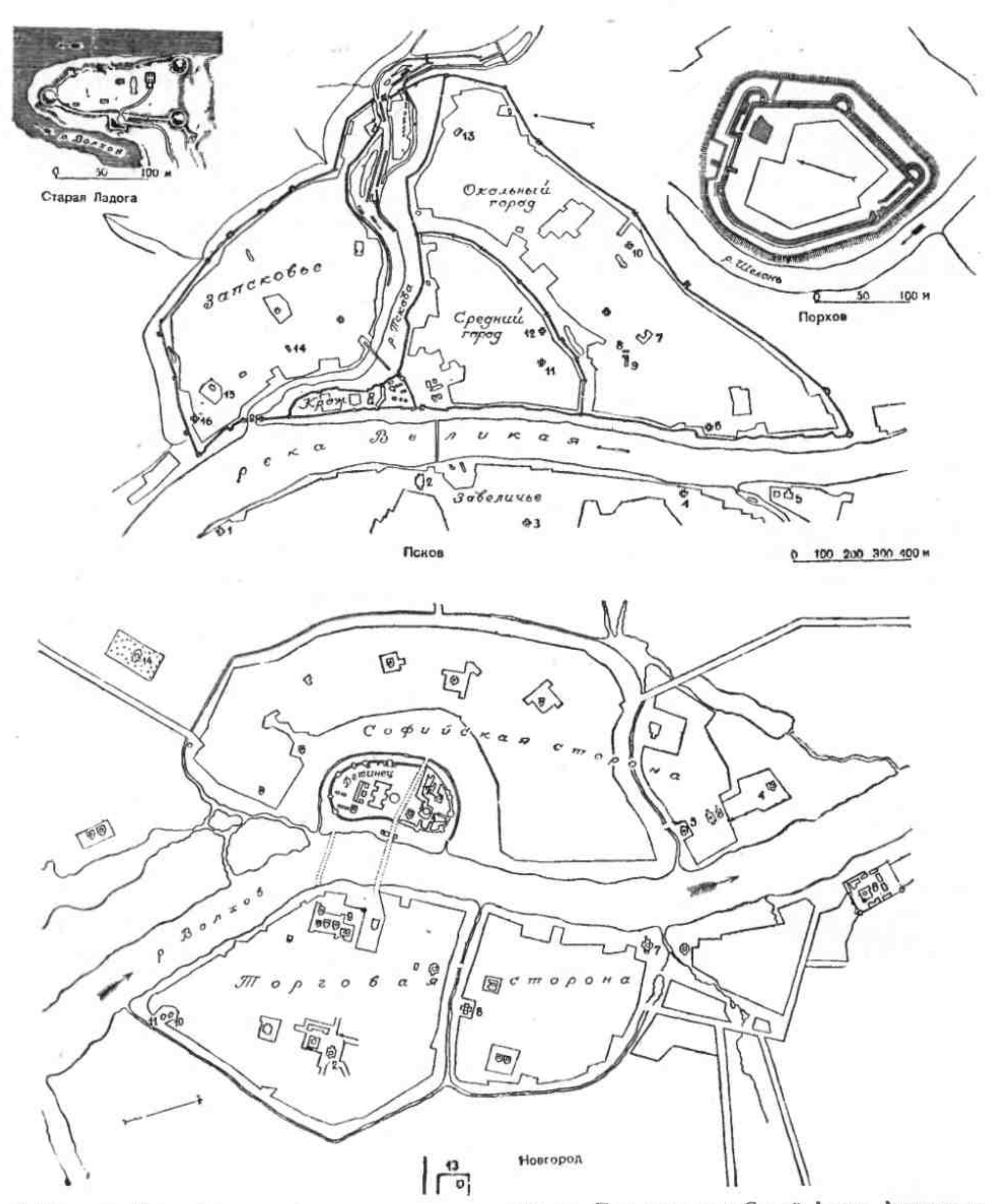
Существенным новшеством в ансамбле Новгорода XIV—XV вв. было строительство в городе большого количества каменных приходских церквей. Небольшие по размеру, так же как и многочисленные деревянные церкви, они были разбросаны по посаду, вследствие чего большие соборы уже не выделялись, как раньше, над общей городской застройкой. Возвышаясь над деревянными постройками и отличаясь от них своей архитектурой, каменные посадские храмы играли роль связующих звеньев между общей массой деревянной застройки города и величественными соборами старого времени. Благодаря этому ансамбль Новгорода освободился в XIV—XV вв. от того резкого контраста между большими и малыми зданиями, который был характерен для XII в., и выглядел более единым в архитектурном отношении и более богатым каменными зданиями церквей и крепостных сооружений.

Новгород играл роль форпоста русской земли, оборонявшего ее от западных врагов. Особенно трудна была борьба с немецко-шведскими интервентами в годы татарского нашествия. Несмотря на эти трудности, Новгород отстоял свою независимость и защитил русскую землю от вторжения с запада. Длительная и ожесточенная борьба с немецкими и шведскими захватчиками вызвала строительство обширной системы новгородских крепостей, среди которых особенно следует отметить Старую Ладогу, Порхов и Копорье. Блестящие победы русского войска над немецкими псами-рыцарями на льду Чудского озера в 1242 г. и в Раковорской битве 1268 г. приостановили немецкую агрессию и позволили создать крепкую защиту северо-западных границ Руси.

Сильной крепостью была Старая Ладога (стр. 39 и 316) в низовьях Волхова, имевшая каменные стены уже в XII в. Расположенная к югу от Ладожского озера, она обороняла от шведов нижнее течение Волхова.

Копорье было перестроено в 1280 г., когда деревянные стены были заменены каменными стенами и башнями, позднее еще раз перестроенными, образующими в плане форму, близкую к треугольнику. Это была первая новгородская крепость после Старой Ладоги, построенная целиком из камня. Крепость Копорье стоит недалеко от берега Финского залива на высокой скале, окруженной со всех сторон естественными оврагами, глубина которых достигает 50 *м*.

В 1387 г. новгородцами была возведена, частично перестроенная в 30-х годах XV в., каменная крепость Порхов на р. Шелони,



1. План гор. Пскова (экспликацию см. в тексте на стр. 43). 2. План крепости в Старой Ладоге, Ленинградск. обл. Начало XII в. (перестроена в XV—XVI вв.). 3. План крепости Порхова, Псковск. обл. 1387 г. (перестроена в первой половине XV в.). 4. План гор. Новгорода (экспликацию см. в тексте на стр. 12)

прекрасно сохранившаяся до нашего времени (стр. 39). Ее мощные стены и башни имеют в плане форму пятиугольника; в вышину стены имели 8—10 *м* при толщине в 1 *м*.

Общий периметр крепостных стен как Порхова, так и Копорья достигает 500 *м*. Стены и башни выложены из местного тонкого плитняка на крепком известковом растворе. Местный камень-плитняк отличается исключительной прочностью и почти не поддается выветриванию. Сложным устройством отличаются входы в крепости, прекрасно защищенные.

Общий облик крепостей был мощным и суровым, чему способствовало отсутствие детальной архитектурной обработки стен и башен.

По сравнению с крепостным строительством, церковное строительство этого времени вплоть до середины XIV в. отличается скромными масштабами и носит менее представительный характер, чем в великокняжеский период. Вследствие этого мы можем говорить об известной демократичности новгородской и псковской архитектуры, сказавшейся в значительной переработке планового построения и интерьера, который становится более интимным, а также в скромности внешнего художественного облика здания.

Как показывает церковь бывшего Перынского скита в окрестностях Новгорода, построенная, повидимому, в первой половине XIII в., архитектурный тип новгородских приходских церквей XIV—XV вв. сложился еще в XII в. или в начале XIII в. После Перынской церкви выдающимися примерами церквей этого типа служат загородные монастырские церкви: церковь Николы на Липне (1292 г.; стр. 41), расположенная близ устья р. Мсты, впадающей в озеро Ильмень, а также церкви в Ковалеве (1345 г.; стр. 317) и в Волотове (1352 г.; стр. 41 и 317) в ближайших окрестностях города, к востоку от него. Характерно, что Перынская и Волотовская церкви, как показывают самые их названия (происходящие, повидимому, от языческих богов Перуна и Волоса), были, вероятно, поставлены на местах древних языческих капищ, которые уже в первые времена христианства были уничтожены и заменены церквами.

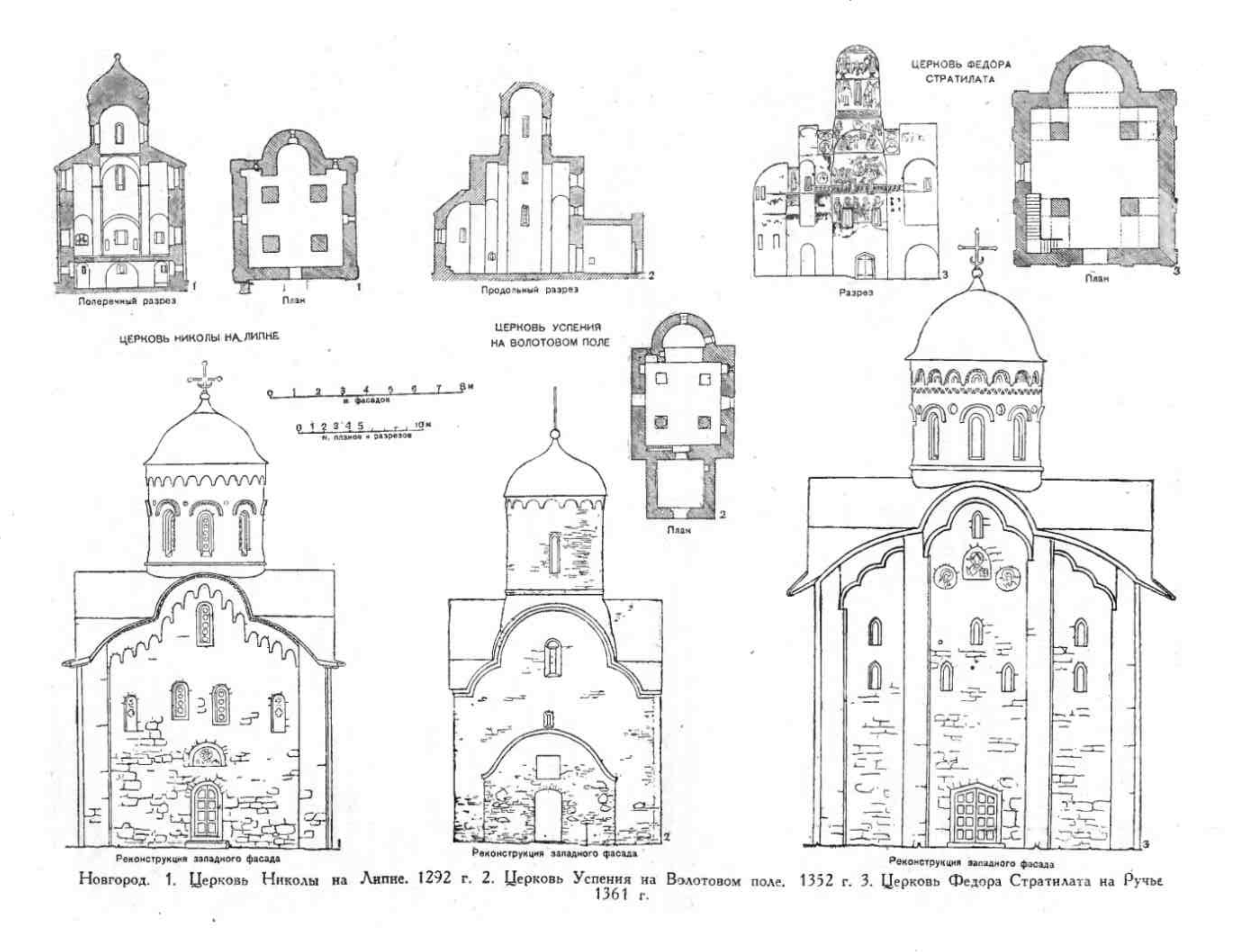
Церкви на Липне и в Волотове представляли собой простые квадратные здания, напоминавшие деревянные срубы-клети; так, Липненская церковь имела лопатки только на углах (Волотовская церковь вовсе не имела наружных лопаток); фасады обоих зданий были первоначально завершены трехлопастными кривыми. Все три церкви представляли собой крестовокупольные постройки с четырьмя подкупольными столбами и одной апсидой. В Ковалевской церкви покрытие было позакомарным, но лопатки были только на углах.

Особенность Ковалевской и Волотовской церквей составляли их притворы, различные по форме: их было три в Ковалеве и два в Волотове. Интерьеры всех трех церквей были украшены фресковыми росписями величайшей художественной ценности; особенно выделялась живопись Волотовской церкви — самая выдающаяся новгородская роспись XIV в. Она отличалась богатством колорита и удивительной непосредственностью реалистического изображения людей и человеческих чувств. Величайшей потерей для русского искусства является гибель этих трех замечательных памятников русского искусства — церквей в Волотове, Ковалеве и на Липне, почти полностью уничтоженных снарядами фашистских варваров во время Великой Отечественной войны.

Все эти церкви имеют большое значение в истории русского зодчества. В их предельно скромном и, вместе с тем, нарядном архитектурном облике заметно влияние народной деревянной архитектуры, особенности которой могли сказаться именно в этих сооружениях, построенных не в городе, а в качестве загородных монастырских церквей. Новгород издревле славился своими плотниками, как Владимир — каменщиками. Талантливые архитекторы из народа внесли в свои творения характерную для народного мировоззрения мудрую и ясную простоту, они сумели воплотить в архитектурном образе созданных ими скромных сооружений удивительную правдивость и искренность. Предельно простая композиция этих трех зданий, их прекрасные интерьеры, насыщенные совершенными по форме и глубокими по содержанию красочными росписями, обнаруживают редко встречаемое в архитектуре умение превратить малое и повседневное в великое и гениальное.

Существенной особенностью новгородского строительства, начиная с Липненской церкви, была техника каменной кладки из грубо отесанного волховского плитняка, с добавлением валунов и частично кирпича, на растворе извести с песком. Поверхности стен были довольно неровные, что отличало их от геометрически более правильной и тщательно отделанной каменной кладки, применявшейся во владимиро-суздальском зодчестве.

Наиболее выдающиеся городские монументальные сооружения Новгорода того времени — церковь Федора Стратилата (1361 г.; стр. 41



Новгород. 1. Церковь Николы на Липне. 1292 г. 2. Церковь Успения на Волотовом поле. 1352 г. 3. Церковь Федора Стратилата на Ручье 1361 г.

и 317) и Спасопреображенский собор (1374 г.), оба — на Торговой стороне. В обоих зданиях сохранились замечательные остатки фресковых росписей. Они были построены боярами «со уличаны» (т. е. с жителями данной улицы).

Для интерьера этих сооружений, наряду с расширением центральной части здания благодаря приближению столбов к стенам, характерно наличие палат (хор) с небольшими приделами на них, сооруженными боярскими семьями для личного пользования, и нескольких тайников для хранения ценностей.

Церковь Федора Стратилата и Спасопреображенский собор очень близки друг к другу по своей архитектуре и были, вероятно, построены одной и той же артелью новгородских мастеров. В основу их положен тип Липненской церкви, но они имеют по четыре лопатки на каждой наружной стене и многолопастные кривые, которыми завершались первоначальные фасады.

Оба памятника, особенно Спасопреображенский собор, не только крупнее по своим размерам, чем загородные монастырские церкви, но и гораздо наряднее их по своей архитектуре. Так, особенно выделяются разводы из валиков на апсидах. Однако общая масса новгородских приходских храмов XIV в. отличается более простым характером своей архитектуры и скромным декоративным убранством.

Архитектура этого времени отражает художественные вкусы не только родовитого боярства, но и городского купеческого и ремесленного населения, для которого характерны более скромные объемы зданий в сочетании с праздничной нарядностью их изящного декоративного убранства. В более простых новгородских постройках многолопастные покрытия заменяются пофронтонными.

С середины XV в., когда отчетливо обозначилась ведущая роль Москвы как центра общерусской культуры, в новгородской архитектуре начинает преобладать нарочитый архаизм, стремление воспроизводить в новом строительстве старые новгородские формы. Особенно показательна в этом отношении обширная строительная деятельность новгородского архиепископа Евфимия, направленная к усилению пошатнувшегося авторитета и могущества новгородских правящих классов, которые из своекорыстных интересов боролись против прогрессивного стремления народных низов к объединению с Москвой.

В условиях обостренной классовой и политической борьбы в Новгороде, доходившей до открытых выступлений против боярской олигархии, новгородский архиепископ расширил и укрепил свою резиденцию внутри Кремля. Евфимий заменил деревянный «владычный двор» комплексом каменных зданий различного назначения, в целом напоминающих феодальный замок, со сложной системой оград, ворот и переходов. Архитектурный центр этого комплекса — трехэтажное кирпичное здание, верхний этаж которого занимает обширная, квадратная в плане одностолпная палата (1433 г.). Палата служила местом собрания боярского «Совета господ», возглавлявшегося архиепископом и руководившего деятельностью веча и главного суда, и предназначалась для приема послов и других официальных торжеств.

Ансамбль владычного двора, начатый строительством еще в 1433 г., завершился постройкой башни, позднее надстроенной и прозванной часозвоней (1443 г.; стр. 317). Это самая высокая башня в новгородском кремле, имевшая значение как наблюдательный пункт крепости.

В лице Евфимия новгородское боярство имело деятельного и энергичного союзника в борьбе против объединения с Москвой. С целью оживления местного новгородского патриотизма он предпринял «реставрацию» особо почитаемых древних каменных церковных сооружений — церкви Ивана на Опоках, Ильи на Славне и ряда других.

Широкие массы новгородского народа тяготели к Москве, как к новому политическому и культурному центру русского государства, вопреки желаниям боярской олигархии. Правящая верхушка изменила Москве и пригласила литовского короля княжить в Новгороде, что вызвало поход на Новгород московского великого князя Ивана III, закончившийся упразднением самоуправления Новгорода (1478 г.). Эти политические события получили свое отражение в последнем периоде новгородской архитектуры (XVI в.), когда она заимствовала некоторые московские архитектурные типы и формы, хотя и сохранила свои местные особенности.

б) Архитектура Пскова

Псков, входивший первоначально в состав новгородских земель, стал в середине XIV в. самостоятельной феодальной боярской республикой, несколько более демократичной, чем Новгород. Как и Новгород, Псков играл очень большую роль в истории борьбы русского народа с немцами. В течение нескольких веков он успешно отражал нападения немецких рыцарей, пытавшихся вторгнуться в русскую землю и захва-

тить западную ее часть, и наносил жестокие удары захватчикам.

Псков был крупнейшей и сильнейшей крепостью на западной границе русских земель (стр. 39) [1]. Расположенный на восточном берегу р. Великой, при впадении в нее р. Псковы, город, кроме укрепленного детинца, занимавшего высокую и неприступную скалу на месте слияния двух рек, имел несколько рядов укреплений посада, возникших постепенно. К «Крому» (детинцу) были пристроены сперва Довмонтова стена, названная по имени князя Довмонта, героя Раковорской битвы с немцами, потом — Середний город, наконец — Окольный город.

Непрерывные войны с немцами в течение XIII в. и первой половины XIV в. не создавали обстановки, благоприятной для строительства, и последнее в это время носило главным образом оборонительно-крепостной характер. Известно, что в этот период, помимо укреплений Пскова, был сооружен ряд крепостей, например в Изборске (стр. 316), Острове, Красном. От монументального строительства этого времени до нас сохранились только остатки крепостей и собор Снетогорского монастыря (1310 г.), представляющий собой повторение древнего Мирожского собора.

В XV в. строительство из камня получает в Пскове особенно широкий размах. Неоднократно надстраиваются и перестраиваются укрепления «Крома». В самом городе и в окружающих его монастырях и селах возводится много каменных церквей, облик которых свидетельствует о сложении самостоятельной псковской архитектурной школы. Связь с новгородским зодчеством отчетливо выступает в этих постройках; необходимо отметить также и некоторую общность с раннемосковской архитектурой (например, в наличии трех апсид, отсутствии хор, применении ступенчатых арок), что объясняется более тесными, чем у Новгорода, политическими связями Пскова с Москвой.

В псковских постройках XV—XVI вв. отсутствует кирпич; не только самые стены, но и столбы и своды, а также наружные лопатки выложены из местной плиты на известковом растворе.

Сводчатые перекрытия концов креста псковских церквей имеют несколько разновидностей. Помимо обычной формы, когда подпружные арки купола расположены ниже сводов концов креста, как, например, в церкви Варлаама Хутынского (1495 г.), встречаются арки, расположенные заподлицо со сводами, так что внутренние поверхности сводов и арок сливаются в одну общую поверхность (церковь Михаила Архангела в Кобыльем городище близ Пскова, 1462 г.; Георгия со Взвоза в Пскове, 1494 г.), и ступенчатые арки, расположенные на ступень выше сводов.

Древнейшее известное здание XV в. в Пскове — церковь Василия на горке (1413 г.; стр. 45 и 318) — свидетельствует о тесной связи псковской архитектуры с ранне-московским зодчеством. Перекрытая по закомарам (нынешнее четырехскатное покрытие — более позднее), она имеет три апсиды и ступенчатые арки. Апсиды и барабан завершены тройными орнаментальными фризами, которые типичны почти для всех псковских зданий последующего времени. Они состоят из мотивов новгородского происхождения, расположенных, однако, тройными лентами, по-московски.

Типично псковские черты в этом здании — это круглые столбы, благодаря которым внутреннее помещение храма стало более просторным, и многочисленные пристройки к основному зданию, придающие наружной композиции сложную асимметричную форму. Эти пристройки в сочетании с небольшой высотой сооружения сближают его с архитектурой жилых деревянных хором, с их многочисленными срубами разновременного происхождения. Обычно пристройки к псковским церквам тоже возникали лишь постепенно и в разное время. Архитектурные объемы Васильевской церкви как бы расплылись вширь, и самое здание, благодаря своим пристройкам, было композиционно связано с окружающими жилыми домами. Большинство пристроек служило приделами, а также кладовыми, предназначенными для хранения в хорошо защищенном от пожара месте ценных вещей и товаров.

Стены и внутренние столбы здесь делаются обычно гораздо толще, чем в Новгороде, что связано с меньшей прочностью псковского строительного материала. Поверхности стен псковских зданий отличаются еще более неровным характером, чем в Новгороде: они как бы вылеплены из мягкой массы, что придает им

---

[1] Перечень зданий, обозначенных на плане Пскова на стр. 39: *1.* Ивановский монастырь. *2.* Церковь Успения с Пароменья. *3.* Церковь Николы Каменноградского. *4.* Церковь Климента. *5.* Мирожский монастырь. *6.* Церковь Георгия со Взвоза. *7.* Поганкины палаты. *8.* Дом Сутоцкого. *9.* Дом Яковлева. *10.* Церковь Сергия с Залужья. *11.* Церковь Николы со Усохи. *12.* Церковь Василия на Горке. *13.* Дом Лапина. *14.* Дом Трубинского. *15.* Церковь Воскресенья со Стадища. *16.* Церковь Варлаама Хутынского.

большую выразительность и живописность. Пластическая насыщенность архитектурных форм сочетается с небольшим количеством декоративных деталей — простых валиков-арок на апсидах, скромных прямоугольных бровок над окнами, нарядного пояса вокруг барабана главы или верхней части апсид. Стена членится массивными каменными лопатками, очень широкими и плоскими.

Наряду с типичными трехапсидными зданиями, в Пскове имеются также и одноапсидные церкви по типу новгородских, например церковь Варлаама Хутынского (1495 г.). Позакомарное покрытие встречается очень редко. Обычно псковские церкви были покрыты пофронтонно на восемь скатов, как, например, церковь в Кобыльем городище.

Псковская архитектура сохранила свой особый характер также и после окончательного присоединения Пскова к Москве (1510 г.). К этому времени относится, например, церковь Воскресения со Стадища (1532 г.; стр. 318). Многие более ранние здания были в это время перестроены и расширены, например церкви Успения с Пароменья (1521 г.; стр. 45), Николы со Усохи (1536 г.) и др. В XVI и XVII вв. к ним пристраивали или ставили около них отдельно звонницы, достигавшие, как, например, при церкви Успения Пароменской, больших размеров, а также галереи, крыльца и приделы, что еще более сближало их архитектурную композицию с хоромами. Нижние помещения отдельно стоящих звонниц служили кладовыми и товарными складами купцов — их строителей.

Особого внимания заслуживают маленькие бесстолпные одноапсидные церкви, например церковь Успения в Гдове (XVI в.; стр. 77). Они перекрыты сложившейся в Пскове системой опирающихся друг на друга сводиков (ступенчатые своды), несущих узкий световой барабанчик. Подобные небольшие церкви являются характерной особенностью псковской архитектурной школы. В этих предельно простых и необычайно изящных сооружениях псковские мастера достигли большого художественного совершенства. Бесстолпные церкви строили нередко также в качестве приделов при больших церквах, как, например, в Димитриевском соборе в Гдове (1540 г.). Фасады бесстолпных церквей повторяют композицию фасадов церквей с внутренними столбами.

Одной из самых выдающихся особенностей псковской архитектуры являются звонницы (стр. 318). Заменяя собой сложные и дорогостоящие колокольни, небольшие и скромные сооружения звонниц составляют неотъемлемую часть псковского архитектурного пейзажа. Их строительство относится главным образом к XVI и XVII вв.

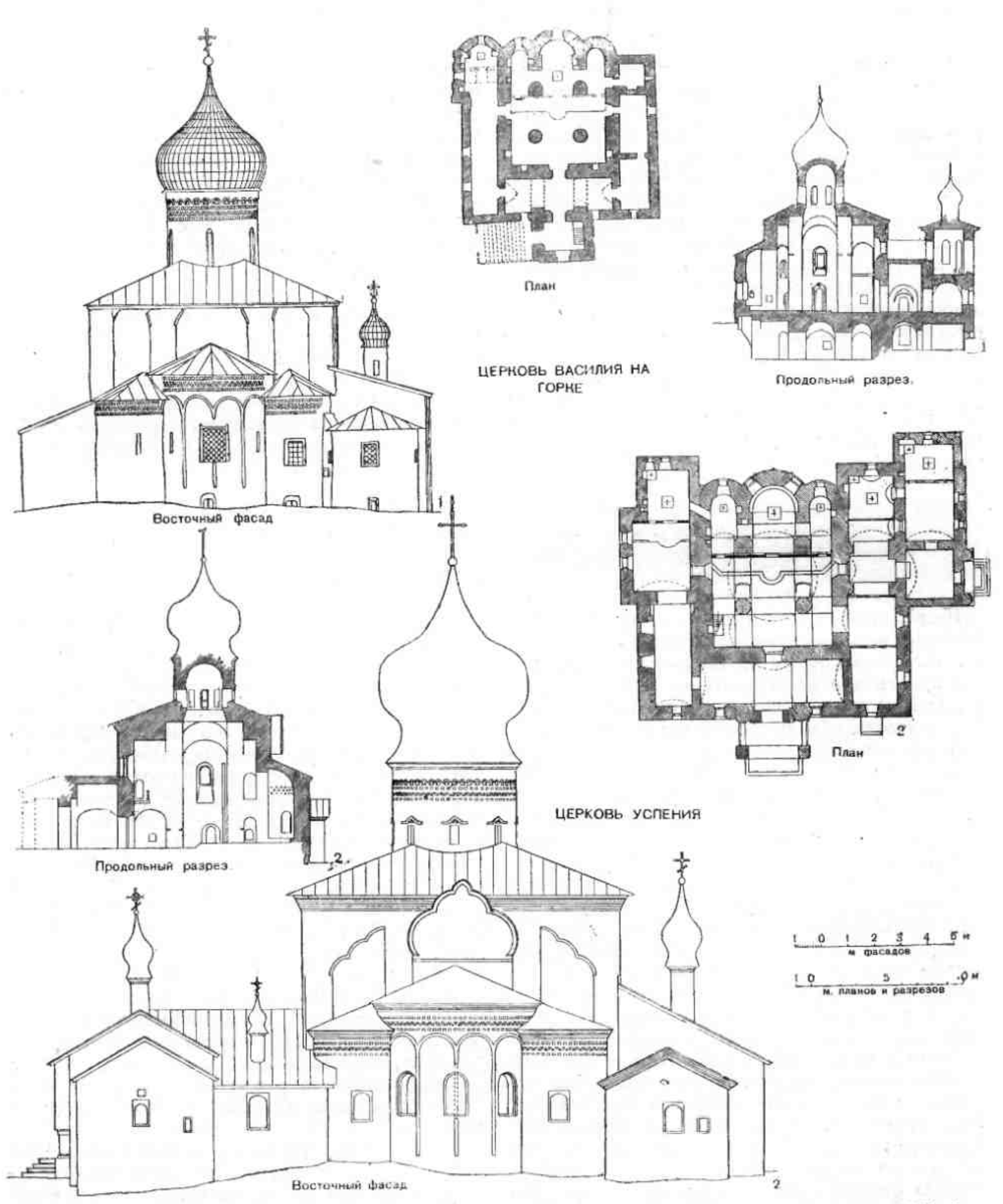
Органическое соединение практической целесообразности и художественной образности составляет характерную черту этих сооружений. В зависимости от веса и размера колоколов, столбы звонниц в одном и том же сооружении имеют различную толщину, арки пролетов — различную ширину. Архитектура звонниц лаконична и выразительна.

Псковская архитектура была тесно связана с жизнью и потребностями торгово-ремесленного населения большого города. Относительно демократический характер общественно-политического устройства Пскова, в котором не было сплоченной и могущественной группы крупных феодалов-землевладельцев, как в соседнем Новгороде, оказал значительное влияние на характер псковской архитектуры. Скромная внешняя и внутренняя отделка псковских зданий придает им уютность и приветливость. Псковские мастера были практичны и вместе с тем неистощимы в своей изобретательности и умении достигать больших результатов при ограниченных материальных возможностях.

Псковская плита не отличается большой прочностью, она разрушается под действием атмосферных осадков. Поэтому столь привлекательная и характерная для Пскова наружная побелка зданий служила не только декоративным приемом, но и необходимым средством защиты зданий от разрушения. Постройка притворов, папертей и крылец вызывалась практическим стремлением увеличить вместимость маленького здания без увеличения размеров его основной части.

Появление круглых каменных столбов было вызвано желанием расширить тесные внутренние помещения без затраты дополнительных средств на увеличение самого здания и придать столбу более выразительную форму. Та же практическая потребность обусловила развитие в Пскове небольших бесстолпных храмов, перекрытых ступенчатыми сводами.

Все эти архитектурные приемы, свидетельствующие о большой изобретательности и высоком художественном мастерстве псковских зодчих, получили широкое признание в русской архитектуре далеко за пределами Пскова. В XV—XVI вв. артели псковских зодчих заслуженно пользовались широкой известностью в Русском государстве, их постройки мы встречаем во многих городах, включая и Москву.



Псков. 1. Церковь Василия на Горке. 1413 г. 2. Церковь Успения «с Пароменья» (перестроена в 1521 г.).

* * *

В трудные годы татарского ига и непрерывной борьбы с немецкими захватчиками псковские и новгородские мастера в новых исторических условиях продолжают развивать и совершенствовать искусство архитектуры, пользуясь традициями каменного монументального зодчества Киевского государства. Талантливые мастера Пскова и Новгорода творчески перерабатывают наследие киевского зодчества, создавая массовую архитектуру, доступную более широким слоям населения: вместо роскошных уникальных сооружений великокняжеского периода они вырабатывают новые типы зданий, более простых и скромных по своей архитектуре, но не менее прекрасных по своему художественному образу.

Архитектура Новгорода и Пскова XIV—XV вв. с удивительной непосредственностью воплотила лучшие черты народного искусства — его правдивость и простоту. В этом причина огромной художественной ценности, внутренней силы и убедительности скромных новгородских и псковских построек, ставящая их в один ряд с лучшими созданиями человеческого архитектурного гения.

В истории русской архитектуры их значение особенно велико и потому, что в трудных и сложных исторических условиях, когда во всех русских землях каменное строительство почти прекратилось, архитекторы Пскова и Новгорода разрабатывали те реалистические художественные принципы, которые так характерны для русской архитектуры: тесную связь с потребностями жизни, умение прекрасно использовать самые простые и доступные материалы, умение создать органическое единство практического назначения здания, его художественного образа и окружающего ансамбля и ландшафта.

Эти традиции были развиты впоследствии в русском зодчестве.

2. РАННЕ-МОСКОВСКОЕ ЗОДЧЕСТВО

(XIV и первая половина XV вв.)

Рост политического и культурного значения Москвы, как важнейшего экономического центра, как центра борьбы с иноземным игом, места пребывания великого князя и главы общерусской церковной организации — митрополита, способствовал объединению вокруг нее отдельных русских земель. Одновременно с непрекращавшимся расширением территории Московского княжества увеличивалось значение самого города Москвы. Обширное каменное строительство в Москве начинается в XIV в., с началом усиления Московского княжества.

Сохраняя титул великого князя Владимирского, московские князья и в своем строительстве продолжают художественные традиции владимирской архитектуры, подчеркивая этим не только политическую, но и культурную преемственность от Владимира. После Куликовской битвы в Москве усиливаются политические и культурные традиции единого государства, восходящие к эпохе Киевской Руси.

Обширное крепостное, жилое и культовое строительство, которое ведется в это время в Москве, создает новый архитектурный облик молодого города, соответствующий его новому положению общерусского культурного и политического центра. Кремль обстраивается при Димитрии Донском белокаменными стенами с башнями (1367 г.), что означало создание нового типа каменного города Московского государства, приспособленного к изменившимся условиям военно-оборонительной техники.

Объединенные усилия русских земель под руководством Москвы привели к крупной победе над татарами на Куликовом поле (1380 г.). Эта победа, известная в народных сказаниях как «Мамаево побоище», имела огромное морально-политическое значение, показав, что объединенные усилия всего русского народа неминуемо приведут к окончательной победе над врагом, который считался до того времени непобедимым. Куликовская битва оказала огромное влияние на всю русскую культуру, вызвав в русском народе чувство уверенности в своей силе, ярко отразившееся в оптимистическом и жизнеутверждающем искусстве конца XIV—начала XV вв.

Ранне-московские храмы отличаются очень простыми планами. Для них характерны прямоугольная, почти квадратная форма, четыре внутренних столба и три апсиды. Это соответствует типу древних владимиро-суздальских храмов.

Древнерусское архитектурное наследие было глубоко переработано в ранне-московской архитектуре. Последней присущ простой и скромный характер архитектурного убранства, сближающий ее с новгородско-псковской архитектурой и

свидетельствующий о тесной связи с народным зодчеством. Для нее особенно характерны новые динамичные архитектурные формы: килевидные очертания порталов, закомар и ярусов кокошников, которыми завершаются здания, шлемовидные главы, начинающие превращаться в луковичные. В этих формах московское зодчество развивает киево-черниговские архитектурные традиции. Все это придает зданиям устремленность вверх, выражающую в своеобразных, русских формах торжество народа-победителя.

Большое значение в поступательном движении русского искусства имело развитие ранне-московской живописи, фресковых росписей и, в особенности, станковых произведений — икон. Выдающимся является творчество замечательного русского живописца Андрея Рублева, которого мы знаем по его знаменитой «Троице», находившейся в иконостасе собора Троице-Сергиева монастыря, по хорошо сохранившемуся иконостасу этого собора (произведение его школы) и по фрескам Успенского собора во Владимире. Живопись Рублева, проникнутая глубокой человечностью и элементами реализма, отличается мягкостью и теплотой красочных сочетаний и монументальной декоративностью композиции, подчиненной архитектуре интерьера. Работая как художник с архитекторами своего времени, Рублев не мог не повлиять на развитие ранне-московской архитектуры, простота и человечность которых созвучны творчеству Рублева.

* * *

В области строительной техники в это время наблюдается стремление преодолеть некоторую отсталость, вызванную длительным отсутствием крупного строительства на Руси во времена татарского владычества. Ранне-московские здания отличаются небольшими размерами, что было вызвано как скромными экономическими возможностями Москвы, так и тем, что мастера не решались еще возводить здания больших масштабов. Ранне-московские постройки по владимиро-суздальской традиции выложены из местного, хорошо отесанного белого камня. Район Москвы обладает значительными залежами довольно мягких, пригодных для строительства известняков, находимых вдоль течения Москвы-реки в деревнях Мячково, Протопопово и др., каменоломни которых пользовались широкой известностью в XV—XVII вв., в Подольске и других местах.

Подобно владимиро-суздальским сооружениям, ранне-московские соборы имеют стены, выложенные полубутовой кладкой, но московская кладка менее тщательна и отличается меньшим размером и несколько иной формой квадров камня, лицевые поверхности которых больше приближаются к квадратной форме.

В ранне-московских храмах форма внутренних столбов обычно квадратная, на внутренних стенах отсутствуют лопатки. Столбы иногда не только сдвинуты к востоку, но и раздвинуты в стороны, что увеличивает центральную часть здания. Наружные лопатки стен не соответствуют внутреннему положению столбов, вследствие чего закомары становятся декоративными. Кровли были обычно деревянными. Полы делали из каменных плит.

С середины XV в. в Москве начало развиваться кирпичное строительство, причем первоначально кирпич нередко сочетался с белым камнем.

Выдающимся конструктивным приемом ранне-московского зодчества было применение ступенчатых арок. Последние получили художественное выражение в наружных архитектурных формах здания в виде килевидных кокошников, окружающих центральный барабан. Благодаря этому наружные архитектурные объемы московских церквей стали выразительными, динамичными, праздничными и нарядными. Этот архитектурный прием получил в дальнейшем широкое развитие в русской архитектуре XVI—XVII вв.

Уже в XIV в. Москва приобрела архитектурный облик, выделявший ее среди русских городов. В Москве, как и в других центрах русской земли, градостроительное искусство достигло очень большой высоты.

Постепенное расширение и укрепление города отражало основные этапы его исторического развития. Первоначально Москва была небольшим укрепленным городком, и ее центром была деревянная церковь Иоанна, стоявшая невдалеке от Боровицких ворот Кремля. Иван Калита расширил Московский Кремль, укрепил его новыми дубовыми стенами (1339 г.) и построил из камня на тех же местах, где эти позднее заново перестроенные здания стоят и в настоящее время, Успенский собор (1326 г.) в качестве усыпальницы общерусских митрополитов, Ивановскую колокольню — дозорную башню (1329 г.) и Архангельский собор — усыпальницу московских великих князей (1333 г.). Рядом с этими центральными общественными зданиями столицы был сооружен большой деревянный княжеский дворец, к которому позднее (1397 г.) был пристроен каменный придворный Благовещенский собор. Так сложился ансамбль Соборной площади, образующий до настоящего

времени центр Московского Кремля. Однако здания, построенные при Калите, были значительно меньше, чем существующие ныне постройки.

Кремль был расширен и перестроен в 1367 г., при Димитрии Донском, когда были сооружены его первые белокаменные стены, что было связано с подготовкой тщательно обдуманного выступления против татаро-монгольских захватчиков.

Прекрасно расположенный на плавной излучине реки, на удобном для обороны холме при впадении реки Неглинной в Москву-реку, Московский Кремль уже в то время являлся сильнейшей крепостью и был виден издалека. Новая белокаменная стена не только служила надежной защитой, но и украшала будущую русскую столицу, которая уже во времена Димитрия Донского была, повидимому, одним из красивейших русских городов. Над стеной возвышались деревянные кровли крепостных башен, а за ней виднелись великокняжеские и боярские хоромы с разнообразными живописными кровлями и монументальные белокаменные соборы, сверкавшие на солнце своими главами. Вокруг Кремля располагался обширный посад. Можно предполагать, что уже в XIV—XV вв. торговая часть Москвы, будущий Китай-город, была окружена земляным валом, примыкавшим к кремлевским стенам. В дальнейшем начал образовываться посад в пределах будущего Белого города (соответствующего современному Бульварному кольцу).

Центральным ядром Москвы была торговая площадь у стен Кремля — будущая Красная площадь, главная площадь столицы. К ней в радиальных направлениях сходились улицы, соответствовавшие главным дорогам Московского княжества, соединявшим Москву с другими городами.

Таким образом, в XIV в. определились основные линии развития Москвы и сложилась в основных чертах радиально-кольцевая система застройки русской столицы, которая играет в генеральном плане Москвы существенную роль вплоть до наших дней, продолжая развиваться и совершенствоваться при составлении советских планов реконструции столицы.

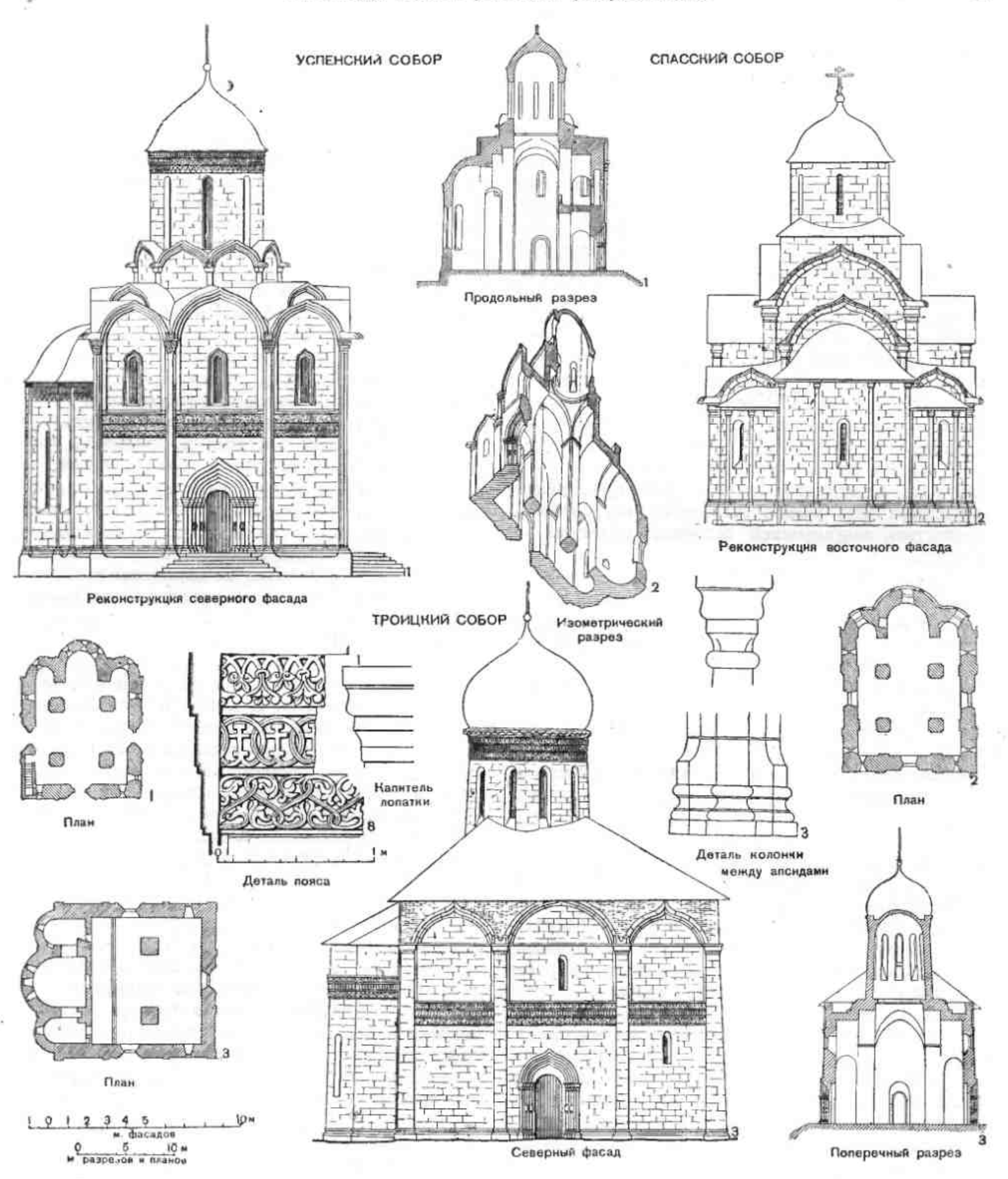
Москва была постепенно обнесена двумя полукольцами монастырей-крепостей, усиленными впоследствии новыми монастырями. Северное полукольцо расположено, примерно, по валам Белого города (ныне Бульварного кольца); южное полукольцо, оборонное значение которого было особенно велико, отодвинуто дальше от центра города. Монастыри представляли собой сильные крепости, имели валы, деревянные стены и башни, некоторые имели в центре ансамбля каменный собор, который мог выполнять функции крепостного здания.

Собор Андроникова монастыря (1410—1427 гг.; стр. 49) — один из древнейших памятников каменного зодчества Москвы, дошедших до нас. Здание выстроено из белого камня, по традиции владимирской школы. Однако в архитектуре собора развиты композиционные приемы Пятницкой церкви в Чернигове. Собор имеет высокие ступенчатые арки, которые выступали наружу в виде строго конструктивных закомар второго яруса. Угловые части собора были гораздо ниже центральных делений фасада. Наружный объем собора Андроникова монастыря имеет динамический характер, выраженный в пирамидальной форме нарастающих к центральному куполу частей здания и подчеркнутый вторым ярусом закомар.

Юрием Звенигородским, младшим сыном Димитрия Донского, был сооружен в его звенигородском уделе ряд монументальных зданий, сохранившихся до нашего времени. Они образуют тесную группу памятников, очень похожих друг на друга. Это Успенский собор на Городке в Звенигороде (1399 г.), собор Саввина-Сторожевского монастыря около Звенигорода (1405 г.) и Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря (1422—1423 гг.).

Успенский собор на Городке (стр. 49 и 319) сооружен в центре Звенигородского кремля, расположенного высоко над Москвой-рекой и окруженного крутыми, неприступными валами. Он отличается от остальных двух монастырских церквей тем, что имеет хоры, как придворная церковь звенигородских князей, выстроенная около их дворца в городском кремле, и фасады его обработаны богаче. Для ранне-московской архитектуры характерны перспективные порталы собора в Звенигороде, завершенные архивольтами килевидной формы, с «дыньками» на колонках, а также врезанные в каменную поверхность стен килевидные очертания оконных обрамлений. Под современной, поздней кровлей собора сохранились остатки дополнительных ярусов кокошников; арки сводов, несущих центральный барабан, были первоначально ступенчатыми.

Общий облик звенигородского собора свидетельствует о стремлении строителя подражать Димитриевскому собору во Владимире, однако звенигородский собор гораздо проще и скромнее по своему архитектурному убранству и несколько приземистее по пропорциям. Ранне-московские архитекторы не применили сложного аркатурного фриза Димитриевского собора,



Звенигород. Успенский собор «на городке». 1399 г. 2. Москва. Спасский собор Андроникова монастыря между 1410 и 1427 гг.

а заменили его тремя горизонтальными поясами резного белокаменного орнамента (стр. 319), напоминающими резные доски — подзоры, украшавшие деревянные жилые дома, которые можно видеть и теперь на некоторых крестьянских избах XIX в. Такие тройные резные ленты, украшающие верхние части апсид и барабана в звенигородском соборе, а также в соборах Саввина и Троице-Сергиева монастырей, представляют собой одну из типичных особенностей ранне-московской архитектуры. Только в звенигородском соборе имеются полуколонки, приставленные, в подражание владимирским зданиям XII в., к наружным лопаткам.

Первоначальный план Троице-Сергиева монастыря послужил образцом для последующих русских монастырей. В центре стоял деревянный храм, вокруг которого находились кельи, обращенные окнами к храму, затем шли хозяйственные постройки и огороды. Монастырь был окружен деревянным тыном. Троице-Сергиев монастырь был уже в XIV—XV вв. сильной крепостью, защищавшей северные подступы к Москве.

Монастыри-крепости играли важную роль не только как крепостные, но и как культурные центры в ранней истории Московского государства. Одним из выдающихся организаторов таких монастырских центров был основатель Троице-Сергиева монастыря (основан около 1340 г.) Сергий Радонежский, духовный наставник и политический советник Димитрия Донского. Многочисленные ученики и последователи Сергия были видными деятелями монастырской колонизации в самых отдаленных землях Московского княжества.

Соборы Саввина и Сергиева монастырей (стр. 49) особенно похожи друг на друга и представляют собой наиболее характерные памятники ранне-московского зодчества. Они были погребальными церквами выдающихся церковных и государственных деятелей. Таким образом, мемориальная задача сочеталась в этих постройках с культовым назначением здания.

Саввинский и Троицкий соборы более приземисты, чем звенигородский собор, их наружная декорация проще, например отсутствуют полуколонки на фасадах. В обоих монастырских зданиях наблюдается сходство с архитектурой Пскова и Новгорода, заключающееся в отсутствии геометрической правильности плана, в скромности декоративного убранства и в скульптурном характере архитектурных объемов.

По сравнению с владимирской архитектурой в Троицком соборе наружные массы заметно расширяются книзу, так что, например, северо-западная угловая лопатка имеет изогнутую форму, поверхности стен носят неровный, волнообразный характер, а внутренние столбы и арки далеки от регулярных форм.

Существующие покрытия зданий представляют собой позднейшие перестройки, изменившие их первоначальный вид, когда они имели диагональные кокошники, а, возможно, и дополнительные ярусы кокошников, окружавших центральный барабан. Это вносило динамичность в наружную композицию здания, выделяло церковь среди окружающих построек и придавало триумфальность архитектурному облику здания.

В соборе Троице-Сергиева монастыря наружные плоскости закомар отделены от основной стены здания горизонтальным уступом на одной линии с капителями пилястр. Впервые в русской архитектуре лопатки не переходят в обрамление закомар, они имеют капители, что позволяет назвать их пилястрами, а закомары — арками. Это признаки зарождения в русской архитектуре начала XV в. ордерной системы, начинающей вырабатываться из старинной русской системы лопаток и закомар. Этот процесс подготовил освоение и самостоятельную русскую переработку ордера в зодчестве XVI в.

Вместе с тем ранне-московская архитектура была ограничена в своих возможностях, и здания возводились сравнительно небольших размеров, что вызывалось главным образом недостатком средств, шедших на укрепление военной мощи Московского княжества.

Подражая владимирским образцам, а также используя наследие киево-черниговской и новгородско-псковской архитектуры, ранне-московские мастера вложили в русский кубический храм новое идейное содержание мемориального здания. Зарождение ордера в архитектуре свидетельствует о дальнейшем развитии эстетического восприятия архитектурных форм. Ранне-московское зодчество положило начало развитию архитектуры Московского государства.

Глава четвертая

АРХИТЕКТУРА МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА
(конец XV — XVII вв.)



1. АРХИТЕКТУРА МОСКВЫ КОНЦА XV И НАЧАЛА XVI вв.

С образованием централизованного Русского государства возрастает значение его столицы — Москвы. Здесь сосредоточиваются органы центрального государственного управления, происходят приемы иностранных послов. Русское государство начинает принимать активное участие в международной жизни. Одновременно с ростом и укреплением государственности растет политическое и культурное значение Москвы, которая «стала основой объединения разрозненной Руси в единое государство с единым правительством, с единым руководством» (Сталин).

Москва становится новым центром общерусской культуры, законной наследницей древней культуры Киева, Владимира, Новгорода. Историческая преемственность сказывается в московской архитектуре, продолжающей развивать лучшие художественные традиции древнерусского зодчества.

Эта преемственность подчеркивается в заботах московского правительства о восстановлении выдающихся памятников владимиро-суздальского зодчества. В 1442 г., по распоряжению правительства, производится реставрация собора в Переславле-Залесском, построенном Юрием Долгоруким в XII в., а несколько позднее, под руководством московского мастера В. Д. Ермолина, восстанавливаются Золотые ворота во Владимире и Георгиевский собор в Юрьеве-Польском.

В новой исторической обстановке строительство монументальных каменных зданий приобретало особенно важное значение, так как архитектурный облик Москвы должен был отразить силу, мощь и выдающееся международное значение Русского государства. В это время в основном сложился архитектурный ансамбль Московского Кремля, города-крепости (стр. 320).

Московский Кремль, выстроенный еще при Димитрии Донском (1367 г.) и за сто лет своего существования неоднократно подвергавшийся осадам и опустошительным пожарам, к середине XV в. сильно обветшал и не отвечал уже требованиям фортификационной техники. В 1462 г. его белокаменные стены подверглись починке и реставрации под руководством В. Д. Ермолина. Но этого оказалось недостаточно: изобретение пороха и распространение огнестрельного оружия вызвали необходимость полной перестройки кремлевских укреплений, сообразно с последним словом военной техники того времени.

Введение пышного придворного церемониала, соответствовавшего новому положению московского великого князя как главы Русского государства, выдвинуло также серьезную и неотложную задачу перестройки Кремлевского дворца, получившего в это время свой новый, парадный облик.

Обширное строительство второй половины XV в. отличается от предыдущего времени бо́льшим удельным весом в общем строительстве гражданских архитектурных типов — укрепленного города, каменного кремля и дворца. Ни в одной другой европейской стране градостроительная деятельность и архитектура не были так властно подчинены задачам общегосударственным, как это имело место в Московском государстве. Русское зодчество в своем идейно-

художественном содержании отразило подъем национального самосознания русского народа.

В условиях средневековья социальные движения обычно облекались в религиозную оболочку. На рубеже XV и XVI столетий внутри русской церковной организации шла острая идейная борьба между последователями Иосифа Волоцкого (1439—1515 гг.) — так называемыми «осифлянами» — и «нестяжателями», идейным вождем которых был Нил Сорский (1433—1508 гг.). Последний пытался укрепить моральный авторитет церкви путем отказа от крупного монастырского землевладения и считал, что монастырскому строительству подобает быть «немногоценным и неукрашенным». В противоположность этому «осифляне», наряду с требованием полного и безраздельного подчинения церкви государству, отстаивали право монастырей на владение землей и всемерное развитие монастырского феодального хозяйства, что, естественно, способствовало развитию монументального каменного строительства.

Идеология «осифлян», ставшая в первой половине XVI в. официальной идеологией русской церкви, оказала значительное влияние на развитие искусства и архитектуры того времени. Богатые монастыри вели обширное строительство гражданских и культовых зданий. В монастырском строительстве вырастали кадры талантливых зодчих, как, например, мастер Григорий Борисов, и выдающихся художников, как мастер Дионисий, создавший замечательные фрески, сохранившиеся до нашего времени.

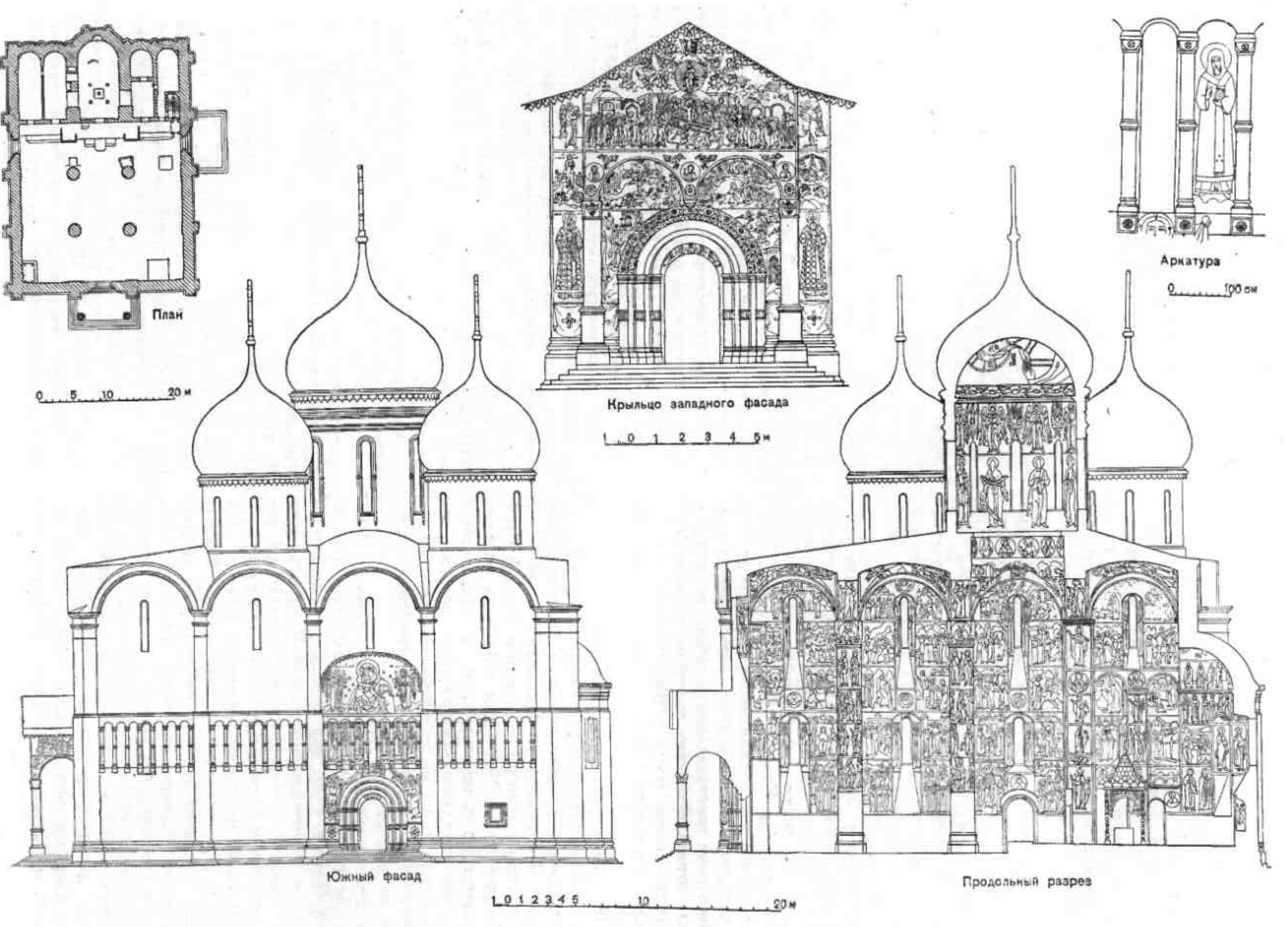
Фресковая роспись применяется не только в церковной архитектуре, но и для украшения дворцовых помещений. Декоративная роспись органически связывается с архитектурой, ее композиции становятся более сдержанными и строгими. Изысканное совершенство фресок московского мастера Дионисия, их оптимистический характер и яркий, праздничный колорит — все эти качества вполне отвечали художественным запросам крепнущего Московского государства. Фресковая живопись, достигшая на рубеже XV и XVI вв. высшего совершенства, особенно в работах Дионисия, в своем дальнейшем развитии постепенно отходит от лиричности и одухотворенности, свойственных более ранним работам Рублева и Дионисия. Идеальная стройность и легкость фигур сменяются плотностью насыщенных, сложных композиций. Художники XVI в. тяготеют к абстрактной символике, к сложным аллегорическим сюжетам, отражающим представления церковной схоластики. Монументальная живопись стремится не столько к художественному совершенству декоративного украшения интерьера, сколько к литературному рассказу и нравоучительному воздействию на зрителя.

С расширением масштабов строительства, в целях удешевления его, наряду с белым камнем начинают широко применять кирпич, который в качестве строительного материала имел ряд преимуществ по сравнению с белым камнем (известняком). Последний добывался в ограниченном количестве мест и должен был перевозиться на далекие расстояния. Его обработка была трудоемкой и давала большой отход материала. Поэтому, начиная с XVI в., белый камень стал преимущественно применяться как материал для декоративной отделки зданий. Из тесаного камня также обычно выкладывалась цокольная часть зданий — подклеты, подвалы.

Кирпич изготовлялся разных размеров, из которых наиболее распространенным был так называемый «большой руки», или большемерный, размером 31 × 15 × 9 *см*. Своды выкладывались из кирпича меньшего размера, толщиной в один кирпич, а стены сводчатых палат — в 3—4 кирпича. Толщина стен рассчитывалась на погашение распора свода.

Иван III принимал энергичные меры, чтобы поднять технический уровень московского зодчества. К строительству в Москве привлекались лучшие мастера из Пскова, Твери и Ростова. Однако строительство больших каменных зданий и требования передовой военной техники в крепостном деле не были достаточно знакомы русским мастерам того времени вследствие почти полного прекращения каменного строительства во время татарского ига. Поэтому Иван III пригласил мастеров высокой квалификации из передовой тогда в области зодчества Италии. Итальянские мастера часто приглашались в это время во Францию, Германию и другие европейские страны.

Главным архитектурным сооружением Кремля, а следовательно, и столицы, был в это время Успенский собор, построенный в 1475 — 1479 гг. под руководством Аристотеля Фиораванте. Центральное положение здания в Кремле и стремление создать сооружение, подобное Успенскому собору древнего Владимира, предопределило его пятикупольную композицию и большие масштабы (стр. 321). Большое значение Успенского собора в архитектурном ансамбле Москвы было обусловлено назначением здания, которое было предназначено для важнейших государственных церемоний, например «посажения на стол» московского великого князя (до того совершавшегося во владимирском Успенском соборе), а начиная с XVI в. — коронации



Московский Кремль. Успенский собор. 1475—1479 гг. Зодчий Аристотель Фиораванте

русских царей и погребения митрополитов «всея Руси».

В архитектурном образе Успенского собора нет ничего заимствованного из архитектуры итальянского Возрождения, несмотря на то, что его строителем был один из выдающихся архитекторов итальянского кватроченто. Это свидетельствует о том, что на Фиораванте оказали большое влияние величественные произведения древнерусского зодчества, по образцу которых ему было указано выстроить новое здание собора. Русские мастера, работавшие под его руководством, также внесли свой художественный вклад в архитектуру здания, которые, по свидетельству летописи, «делаша наши мастеры по его указу».

Фиораванте был приглашен в Москву после того, как в 1474 г. обрушился еще незаконченный строительством Успенский собор, воздвигавшийся на месте разобранного обветшавшего собора времени Калиты. Вызванные из Пскова опытные мастера раскритиковали плохой раствор, на котором было выложено рухнувшее здание, однако сами восстанавливать собор не взялись. После отказа псковских мастеров правительство поручило своему послу в Венеции пригласить в Москву итальянского мастера высокой квалификации.

Московские заказчики ревностно следили за тем, чтобы в архитектуре собора были сохранены традиционные русские черты, и предварительно послали Фиораванте во Владимир и на север для изучения лучших сооружений древней Руси. Действительно, в Успенском соборе мы находим белокаменную облицовку стен, а также такие типичные владимиро-суздальские детали, как аркатурный фриз на половине высоты стены и перспективные порталы с характерными дыньками на колонках.

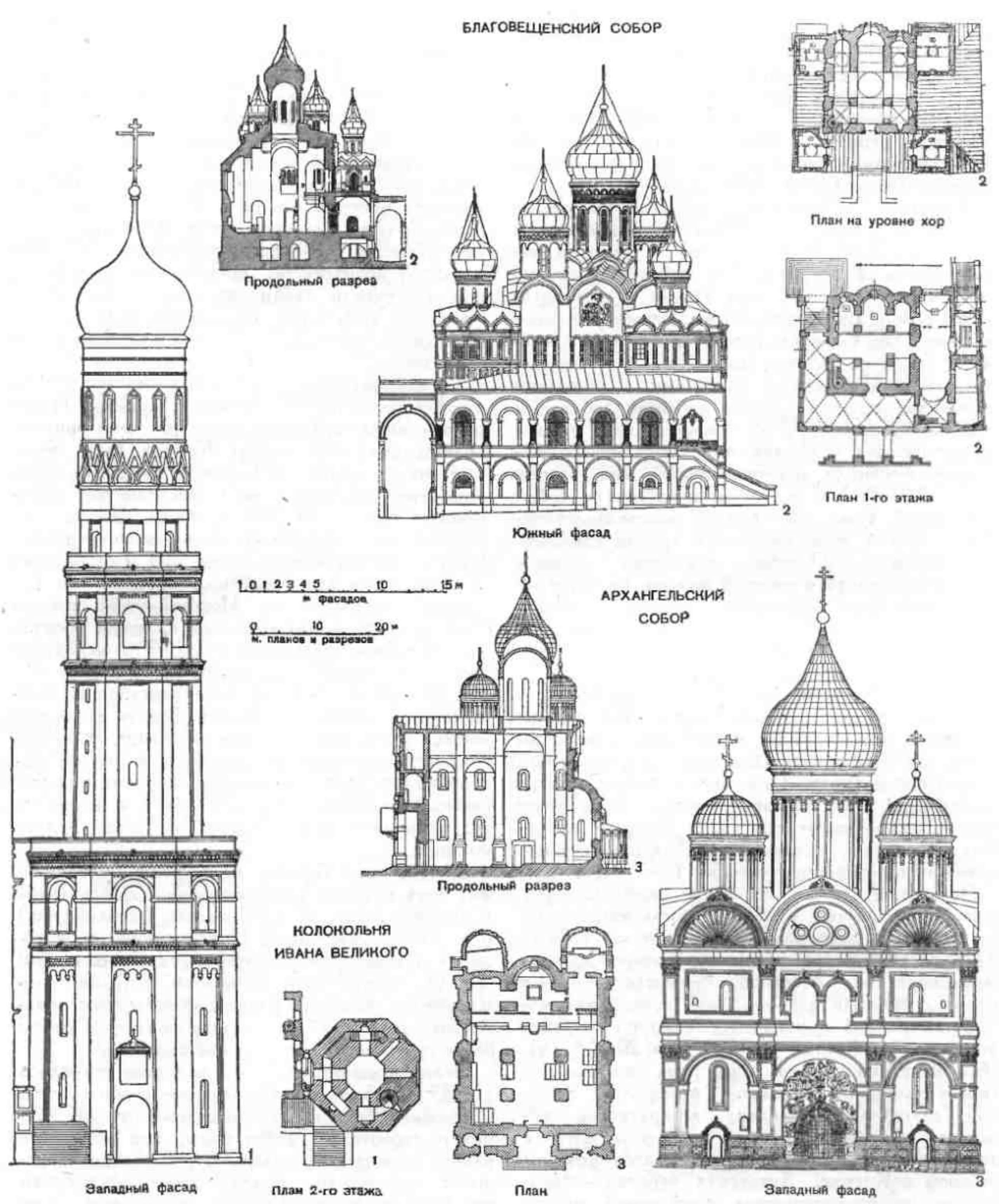
В строительстве Успенского собора было впервые применено глубокое заложение фундамента (свыше 4 *м*), под который предварительно были забиты дубовые сваи. Впервые также была применена механизация строительных работ: кирпич и камень поднимали не вручную, а специальной подъемной машиной. Кирпич для стройки изготовлялся по указаниям Фиораванте: «... нашего русского кирпича у́же, да продолговатее и тверже», как пишет о том летопись. Применение железных связей и системы крестовых сводов позволило сделать стены собора и, особенно, круглые столбы, поддерживающие его своды, тонкими и легкими — «подобно древам», по замечанию летописи. Эти особенности, а также отсутствие хор создают обширное, свободное внутреннее пространство, хорошо освещенное во всех своих частях. Современники отметили, что Успенский собор построен «палатным образом» и замечателен «величеством, высотою, светлостью и пространством», и это прекрасно характеризует архитектуру интерьера здания. В 1482 г. собор был расписан внутри фресками, которые до нашего времени не сохранились.

План Успенского собора состоит из двенадцати одинаковых квадратов, что обусловлено применением крестовых сводов, для которых характерна концентрация распора только в отдельных местах стены, укрепленных снаружи здания контрфорсами (стр. 53).

Новым в архитектурной композиции Успенского собора было применение пяти низких и плоских апсид при трех нефах, благодаря чему алтарная часть слабо выявлена снаружи здания, особенно со стороны Соборной площади, где апсиды закрываются сильно выступающим на восток контрфорсом (стр. 321). Новый характер архитектуры Успенского собора по сравнению с соборами предыдущего времени сказался также в геометрически правильном членении плана и фасада здания. План уже не подчеркивает и не выделяет центрального подкупольного пространства интерьера и, таким образом, отходит от старой крестовокупольной системы. Вследствие членения плана на равные квадраты все деления фасада стали одинаковыми по ширине, и на Соборную площадь выходит монументальная глухая аркада, состоящая из четырех членений одинакового размера. Западное крыльцо собора получило декоративную обработку в виде двойной арочки с висячей «гирькой» посредине (стр. 53).

Архитектурные членения плоскости стены здания строго геометричны, закомары сделаны по циркулю, лопатки-контрфорсы ограничены совершенно вертикальными прямыми. И эта особенность была отмечена нашей летописью, говорящей о строительстве здания «по прави́лам и кружалам», то-есть с применением новых строительных приемов и инструментов — линейки и циркуля. Вместе с тем, в общей композиции здания сохраняется характерная для русской архитектуры асимметрия: его пятиглавие, так же как и в Софии новгородской, смещено на восток; так же несимметрично расположены боковые порталы здания.

Работая в тесном творческом содружестве с русскими мастерами, Фиораванте сумел создать произведение, выдающееся по своим техническим и художественным качествам, в котором



Московский Кремль. 1. Колокольня Ивана Великого. 1505—1600 гг. 2. Благовещенский собор. 1484—1489 гг. 3. Архангельский собор. 1505—1509 гг. Зодчий Алевиз Новый

национальные особенности русского зодчества получили дальнейшее развитие.

В строительстве главных зданий Кремля участвовали также и псковские мастера, построившие Благовещенский собор — княжескую придворную церковь (1484—1489 гг.) и церковь Ризположения — домовую церковь московских митрополитов (1485—1486 гг.).

Скромное по размерам здание Благовещенского собора построено вблизи великокняжеских хором, его хоры были связаны с дворцом деревянными переходами. Есть основание предполагать, что первоначально здание Благовещенского собора было трехглавым. Четырехстолпное в плане, оно было выстроено на старом подклете и позднее, в середине XVI в., окружено крытыми арочными галереями с четырьмя приделами по углам. Тогда же были добавлены еще шесть глав: две на основном кубе здания и четыре над угловыми приделами, что совершенно изменило первоначальный вид здания (стр. 55). В XV в. собор представлял собой небольшой храм, перекрытый системой ступенчатых арок, с дополнительным ярусом кокошников снаружи. Подобно псковским церквам несколько тесный и уютный внутри, он отличался стройностью наружного объема, особенно благодаря легкому, воздушному трехглавию, отличному от монументального и статичного пятиглавия Успенского собора.

Такой же стройностью композиции обладает маленькая церковь Ризположения. Ее фасады украшены пилястрами с капителями в виде полочек из трех рядов кирпича, развивающими аналогичный мотив Троицкого собора Сергиева монастыря, а на половине высоты стены помещены декоративные пояски, в которых фигурные балясины сочетаются с керамическими орнаментированными плитками (стр. 319).

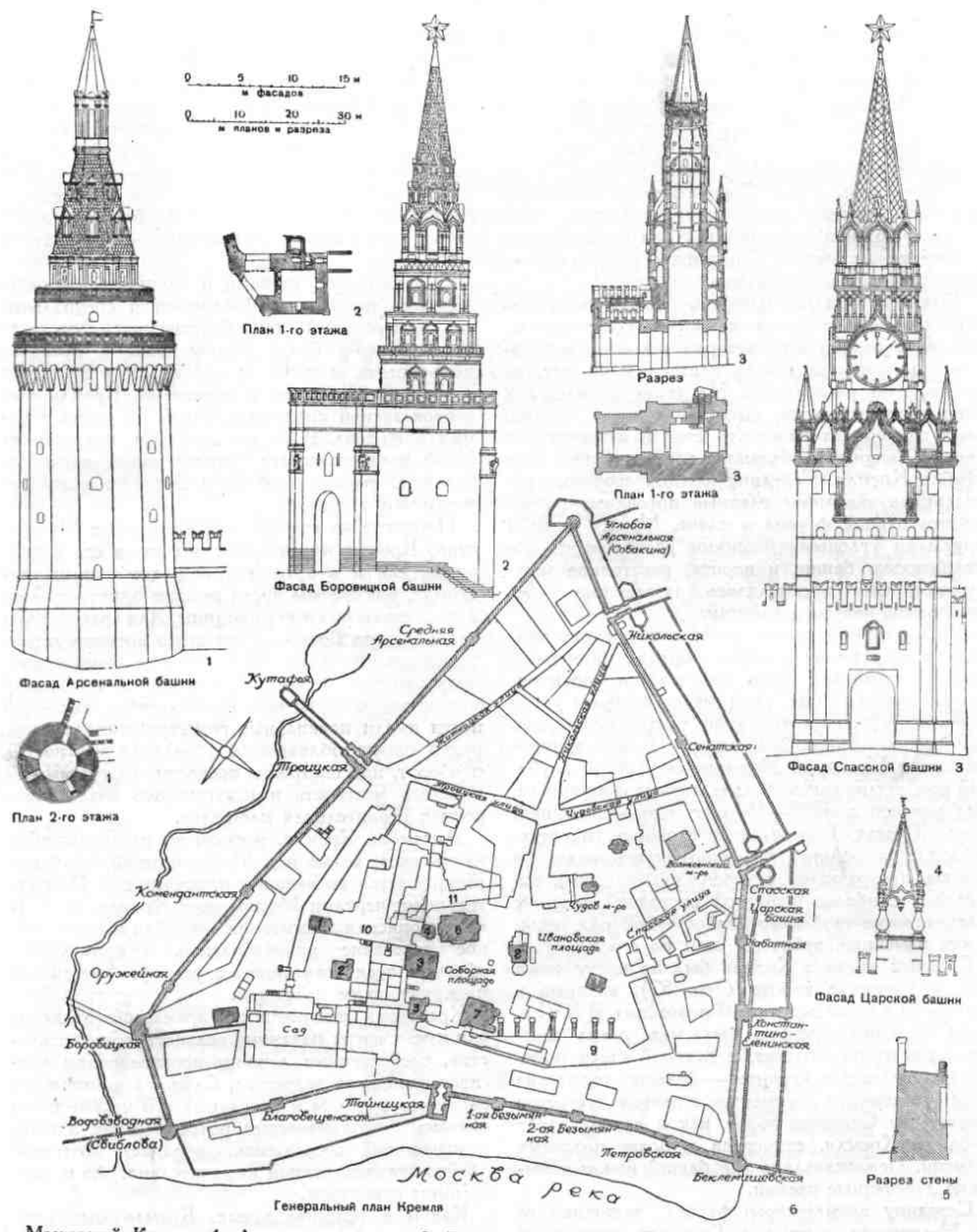
Возможно, те же псковские мастера, которые были вызваны в Москву после катастрофы с Успенским собором, выстроили в 1476 — 1477 гг. Духовскую церковь Троице-Сергиева монастыря под Москвой. Четырехстолпная в плане Духовская церковь была первой кирпичной постройкой в монастыре (кирпич ее имеет несколько необычный размер: 30 × 20 × 6 *см*). Первоначально вместо главы она завершалась «колокольницей». Церковь перекрыта системой ступенчатых сводов; декоративное убранство ее фасадов имеет много общего с церковью Ризположения и Благовещенским собором в Кремле. Духовская церковь — древнейшее из сохранившихся сооружений нового для того времени типа «церкви под колоколы», совмещавшего в одном архитектурном объеме церковь и колокольню.

Наиболее существенной переменой в общем архитектурном облике Москвы времени Ивана III (1462—1505 гг.) было строительство Кремля, еще более выделившее его ансамбль среди деревянной городской застройки, вследствие чего Кремль окончательно стал доминирующим центром столицы. Это соответствовало и его новому значению, как местопребывания правительства Русского государства. Строгий характер архитектуры кремлевских стен и башен, которые не имели еще в то время высоких шатровых надстроек, свидетельствовал о преобладании утилитарного, оборонительного их назначения.

Со времени Ивана III усилилось градообразующее значение Московского Кремля. Путем решительных административных мероприятий значительная зона вокруг Кремля была освобождена от жилой застройки, и коренным образом перепланировано все пространство, окружающее Кремль. В 1493 г. были снесены постройки за р. Неглинной, расположенные против Кремля, на расстоянии свыше 200 *м* от ее берега. Еще через два года были снесены все постройки, стоявшие за Москвой-рекой против Кремля, и на освободившейся площади посажены обширные фруктовые сады. Эти мероприятия имели важное оборонительное значение, так как создавали открытое пространство на ближайших подступах к крепости. Вместе с тем они имели и противопожарное значение, так как опасность пожаров при деревянной жилой застройке города, с деревянными заборами и мостовыми, была очень велика. Это было началом государственного регулирования застройки центра столицы.

В 1500 г. в Кремле проводится выпрямление двух главных улиц, ведущих к центральной Соборной площади от Спасских (Фроловских) и от Никольских ворот. Одновременно производится и некоторая реконструкция узких и кривых московских улиц. При этом, сохранив сложившуюся издавна радиально-кольцевую планировку города, ей стремились придать в целом более правильный, регулярный характер.

Новые кремлевские стены и башни строились в 1485—1495 гг. Это грандиозное строительство в основном было проведено силами русских зодчих и строителей, работавших, как и в более ранние периоды, артелями. Строительством крепости руководили приглашенные московским правительством итальянские специалисты крепостного дела.



Московский Кремль. 1. Арсенальная башня. 2. Боровицкая башня. 3. Спасская башня. 4. Царская башня. 5. Стена Кремля. 6. Генеральный план Кремля (1—церковь Рождества; 2—церковь Спаса на бору; 3—Грановитая палата; 4—церковь Ризположения; 5—Благовещенский собор; 6—Успенский собор; 7—Архангельский собор; 8—колокольня Ивана Великого; 9—приказы; 10—терема; 11—патриаршии палаты)

В основу единого общего плана застройки Кремля и постройки кремлевских стен были положены белокаменные стены, сооруженные Димитрием Донским, и схема застройки центральной Соборной площади при Иване Калите. С северо-восточной стороны Кремль был несколько расширен, и периметр его стен увеличился до $2^{1}/_{4}$ *км* (стр. 57). Сохранение в основном прежней системы планировки свидетельствует о том, что новый ансамбль Кремля создавался на основе дальнейшего развития древнерусских градостроительных приемов.

План Кремля, площадь которого равна 26,5 *га*, приближается к форме треугольника. Это обусловлено естественным рельефом местности — высоким холмом у слияния двух рек, на котором он расположен. На углах кремлевских стен поставлены три высокие круглые башни, выступающие за плоскость стен и замыкающие своими мощными объемами архитектурный ансамбль Кремля. Середину каждой стороны треугольника занимают главные проездные башни прямоугольной формы в плане. Между ними и круглыми угловыми башнями расположены дополнительно башни и ворота, расстояние между которыми определялось дальностью огнестрельного боя того времени.

У Боровицких ворот р. Неглинная отклонялась в сторону от Кремля, образуя низменный мыс, который мог быть использован противником во время осады. Поэтому со стороны устья Неглинной угол кремлевского треугольника срезан стеной. Здесь был устроен ров, соединявший реки Москву и Неглинную. Другой глубокий ров, выложенный белым камнем и кирпичом, был устроен в 1508—1516 гг. вдоль восточной стены Кремля. В результате сложных гидротехнических устройств рвы наполнялись водой, и Кремль превращался в укрепленный остров, который с наиболее уязвимой восточной стороны имел, помимо глубокого рва, двойной ряд невысоких каменных зубчатых стен по его краям.

Главный въезд в Кремль был по мосту через ров, в Спасские ворота (стр. 57), которые в древности носили название Фроловских. В XVI в. над Спасскими воротами была надстроена деревянная шатровая башня, в которой были помещены кремлевские куранты — большие городские часы со звоном. Современное каменное шатровое завершение Спасских ворот, как и других ворот и башен Кремля, относится к более позднему времени. Первоначально все башни имели невысокие деревянные крыши.

Середину кремлевского фасада, выходившего на Неглинную, занимали Троицкие ворота, к которым вел первый в Москве каменный мост, перекинутый через пруды р. Неглинной. Перестроенный позднее, он сохранился до нашего времени. Южнее находились Боровицкие ворота (стр. 57), которые были служебными дворцовыми воротами. Москворецкая стена Кремля была двойной. Ее средние, Тайницкие ворота имели потайной ход к воде и колодец на случай осады. Все главные проездные башни Кремля имели «отводные стрельницы» — предвратные укрепления.

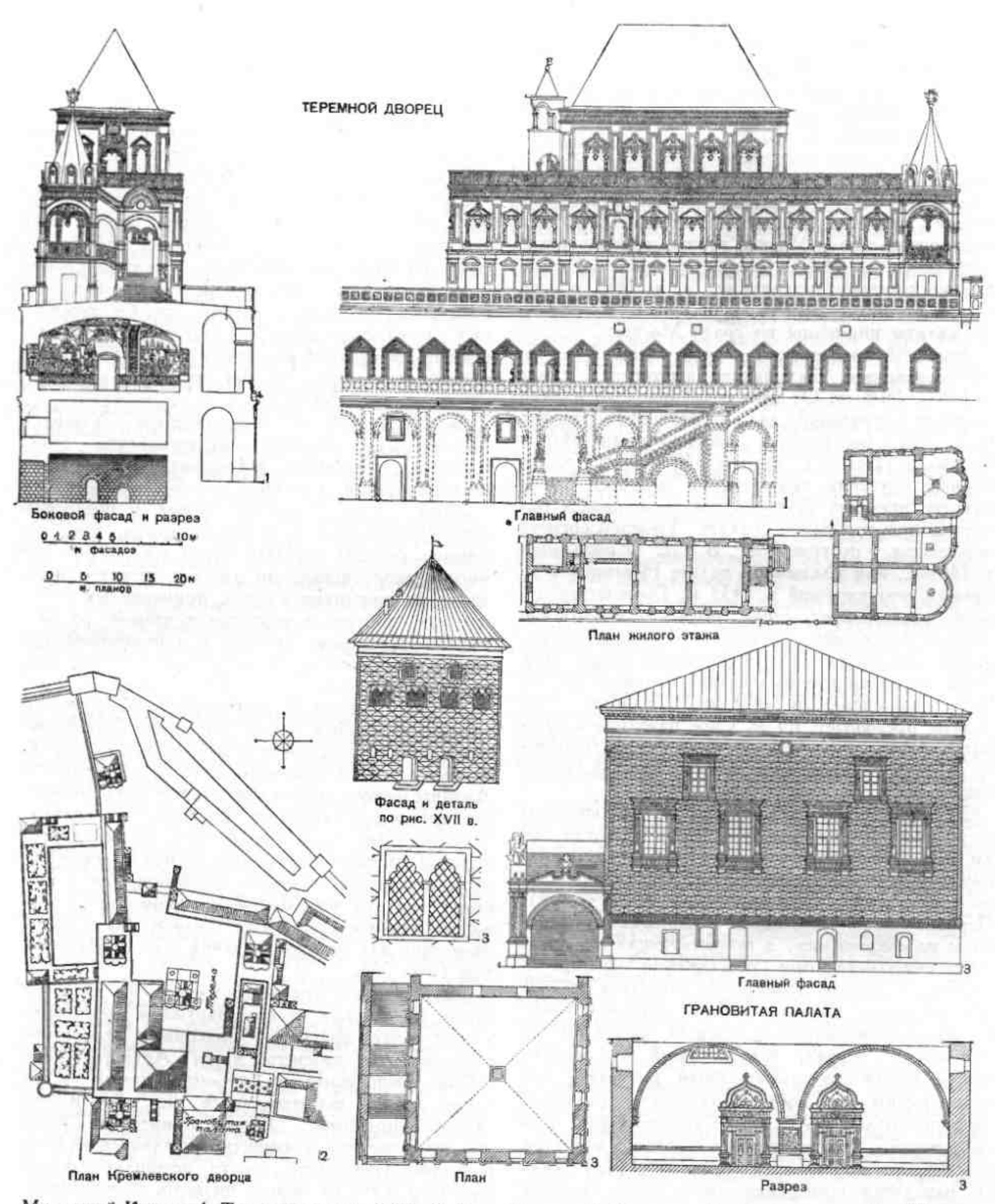
С каменными стенами и башнями, оборудованными навесными бойницами и специальными отверстиями для подошвенного, среднего и верхнего «боя», защищенный в проездах подъемными мостами, с дубовыми воротами и опускными железными решетками, Кремль был первоклассной крепостью, одной из самых мощных в Европе. В то же время он представлял собой величественный архитектурный ансамбль, наглядно выражавший мощь Русского централизованного государства.

Несмотря на участие в строительстве Московского Кремля итальянских зодчих, в его планировке, как и в архитектурной композиции ансамбля, воплощены чисто русские архитектурные и градостроительные принципы. Для архитектуры итальянского Возрождения этого времени характерны замкнутость симметричной композиции, подчеркнутая четкость членений и пропорций отдельных сооружений. Итальянские замки-крепости имели правильные геометрические планы, редко приспособлявшиеся к рельефу местности; наоборот, при постройке крепости обычно выравнивалась местность и искусственно создавалась ровная строительная площадка.

Ансамбль Кремля, живописно раскинувшийся на высоком холме над Москвой-рекой, свободно раскрывается во внешнее пространство. Отличительными чертами Московского Кремля являются живописная асимметрия ансамбля и гармоничное сочетание разнообразных архитектурных объемов, тесно связанных с рельефом местности и окружающим пейзажем.

Красочная живописность кремлевского ансамбля имеет черты подлинно реалистического искусства, свойственные лучшим произведениям русского народного зодчества. Сложная композиция ансамбля в целом и отдельных его частей тесно связана с практическими потребностями жизни, назначением сооружений, обладает большой идейно-художественной выразительностью и внутренним единством.

Как и в прежнее время, Кремль был прорезан несколькими улицами с деревянными



Московский Кремль. 1. Теремной дворец. 1635—1636 гг. Зодчие: Б. Огурцов, А. Константинов, Т. Шаругин, Л. Ушаков. 2. План Кремлевского дворца. 3. Грановитая палата. 1487—1491 гг. Зодчие М. Руффо, П. Солари

мостовыми, сходившимися к Соборной площади. Внутри кремлевских стен, помимо дворцов и храмов, были расположены монастыри и жилые хоромы наиболее знатных представителей боярства и духовенства.

Частые и опустошительные пожары способствовали развитию огнестойкого строительства среди богатых горожан. С середины XV в. мы имеем наиболее ранние летописные сведения о строительстве в Москве первых каменных жилых домов: в 1450 г. возводит каменные палаты московский митрополит, а в 1471 г., как сообщает летопись, «Тарокан купец заложи себе палаты кирпичны во граде Москве».

Большой кремлевский дворец, бывший до того деревянным, был заново выстроен в камне в 1487—1508 гг. От него сохранился до нашего времени приемный зал — Грановитая палата (стр. 32), построенная архитекторами Марко Руффо и Пьетро Солари в 1487—1491 гг. по образцу русских гражданских построек более раннего времени. Подобно несохранившейся одностолпной трапезной палате Троице-Сергиева монастыря, построенной В. Д. Ермолиным в 1469 г., или владычной палате Новгородского кремля, сооруженной в 1433 г., Грановитая палата представляет собой большое квадратное в плане помещение, со столбом посредине, на который опираются четыре крестовых свода. Для своего времени это был самый большой зал на Руси, площадью в 460 *м²*. Толщина стен палаты превышает 1,5 *м*. Свое название Грановитая палата получила от применения граненого руста в облицовке ее главного фасада, выходящего на Соборную площадь.

Здание хорошо сохранилось, за исключением окон, расширенных в конце XVII в., когда были добавлены также и их богатые резные наличники. О первоначальном виде Грановитой палаты можно судить по древнему рисунку (стр. 59). Первоначальная фресковая роспись внутри палаты не сохранилась, а существующая ныне заново выполнена при реставрации здания в XIX в. К палате примыкала открытая парадная лестница, которая вела в обширные сени, расположенные рядом с главным залом. Величественный портал, выполненный из резного белого камня с орнаментальным рисунком, напоминающим владимиро-суздальские рельефы, соединял палату с сенями. Существующий ныне второй, симметричный портал является позднейшим добавлением (стр. 59). Над сенями находится помещение с небольшим проемом в стене, через который женская половина дворца могла наблюдать за церемониями, происходившими в Грановитой палате, на которых открыто женщины не могли присутствовать.

Величественный и просторный интерьер Грановитой палаты (высота ее до шелыги свода — около 10 *м*) соответствует назначению парадного зала, предназначенного для торжественных приемов и дворцовых церемоний (стр. 322).

Другие каменные палаты, входившие в комплекс нового кремлевского дворца, были тесно связаны со стародавней традицией древнерусского жилища. Это сказалось в асимметричном плане дворца, а также в том, что его комплекс состоял из отдельных зданий, как бы деревянных клетей, приставленных друг к другу и соединенных переходами-террасами на арках. Жилая часть кремлевского дворца оставалась деревянной вплоть до XVII в.

В 1505—1509 гг. архитектором Алевизом Новым был построен Архангельский собор в Кремле, служивший усыпальницей московских великих князей, а позднее русских царей.

Хотя в Архангельском соборе и повторены некоторые детали Успенского собора, как, например, система его пяти апсид, из которых две чисто декоративные, но здесь архитектор отказался от крестовых сводов, примененных в Успенском соборе, и вернулся к старой русской крестовокупольной системе с применением цилиндрических сводов и квадратных в плане внутренних столбов (стр. 55). Такой возврат к старым приемам в планировке и конструктивной схеме здания лишил интерьер Архангельского собора «светлости и пространства», характерных для Успенского собора. Особенность Архангельского собора составляют пять делений его южного и северного фасадов, что связано с сооружением в западной части здания двухъярусной паперти, отделенной стеной от внутреннего помещения собора и сообщающейся с ним вверху только небольшим окошком; это помещение, как и в Грановитой палате, было предназначено для великой княгини и ее приближенных (стр. 55).

Особенностью Архангельского собора является также применение в его наружной декорации классических ордеров. Ордерные декоративные элементы нижнего яруса Архангельского собора выполнены из тесаного камня, в то время как в верхнем ярусе они, как и все здание, кирпичные. Однако применение деталей, свойственных архитектуре итальянского Возрождения (например, богато профилированных карнизов и тяг на стенах, пилястр, завершенных капителями с растительным орнаментом, белокаменных раковин в тимпанах закомар и т. д.),

не уничтожает русского характера архитектуры Архангельского собора в целом, в котором с первого взгляда легко узнать традиционный русский пятиглавый храм. Вместе с тем появление в центральном ансамбле Кремля монументального здания, украшенного классическими ордерами, было важным фактом в истории русского зодчества, отразившим новые явления в развитии русской культуры. Русские архитекторы в дальнейшем по-своему перерабатывали и широко применяли классические детали, впервые появившиеся в архитектуре Архангельского собора.

Из культовых сооружений вне Москвы следует отметить собор Ферапонтова монастыря, построенный ростовскими мастерами в 1491 г., в архитектуре которого ранне-московские композиционные приемы сочетаются с типично новгородским декоративным убранством фасадов.

О гражданских постройках этого времени за пределами столицы можно судить по дворцу в Угличе (стр. 319), который в целом был деревянным, но имел отдельную каменную палату. От него сохранилось трехъярусное кирпичное здание палаты с приемным залом, расположенным в верхнем этаже. Это сооружение, которое подверглось основательной реставрации в конце XIX в., имеет интересное покрытие по-новгородски — на восемь скатов. Фасады его не расчленены лопатками и украшены многочисленными кирпичными орнаментальными дорожками с терракотовыми балясинами и изразцами, в которых сочетаются новгородские и московские декоративные мотивы.

Хотя росписи дворцовых палат того времени до нас не дошли, но мы можем судить о них по росписям церковных зданий, как, например, собора Ферапонтова монастыря. Здесь полностью сохранилась первоначальная роспись (относящаяся к 1500—1502 гг.), выполненная замечательным русским художником Дионисием. Прекрасные фрески, выдержанные в мягкой золотисто-голубой гамме, покрывают все стены, столбы и своды здания. Мастерский синтез архитектуры и живописи, осуществленный в этом интерьере, производит исключительно яркое впечатление. Небольшое внутреннее помещение как бы раздается вширь и ввысь, создавая ощущение легкости, воздушности, нарядности. Фрески московского мастера Дионисия лишены сурового и фанатичного аскетизма древних росписей, они проникнуты жизнеутверждающим светским восприятием жизни. Так даже в самых отдаленных уголках Русского государства отражалась та сложная культурная жизнь, центром которой была Москва.

* * *

С образованием Русского централизованного государства во второй половине XV в. в Москве закладываются основы общерусской архитектуры. Архитектура Москвы второй половины XV — начала XVI вв. имеет большое значение в общем процессе развития русского зодчества. Различные местные художественные школы влились в архитектуру Москвы, которая, творчески используя это богатейшее наследие, начинает оказывать решающее влияние на строительство во всех русских землях. В начале XVI в. Москва не только становится лучшим и красивейшим русским городом, но превращается в образец, которому подражают в различных городах Русского государства.

Процесс накопления и творческой переработки архитектурного наследия предшествующего исторического периода начался еще в ранне-московской архитектуре, когда в русском зодчестве было положено начало преодолению старых форм монументального культового строительства и выражению в архитектурных образах идеи мемориального сооружения.

Церковь, сыгравшая прогрессивную роль в укреплении политического и культурного единства русского народа в период феодальной раздробленности и татаро-монгольского ига, с окончательным укреплением и централизацией государства постепенно утрачивает свой прогрессивный характер и становится консервативной, а в дальнейшем развитии Русского государства и реакционной силой, задерживающей культурный рост и развитие общества. Политический и культурный подъем, характерный для периода сложения Русского национального государства, создает условия, способствующие развитию новых явлений в архитектуре, разрушающих установившиеся церковные обычаи.

Одним из наиболее ранних примеров такого нарушения консервативных правил был выстроенный «палатным образом» Успенский собор в Кремле. В его архитектуре нашли удачное сочетание передовая итальянская строительная техника и лучшие художественные традиции древних сооружений Новгорода и Владимира. Сдержанность художественных средств, при помощи которых зодчий достигает благородной простоты и монументальности образа, составляет отличительную черту этого сооружения. Это свидетельствует не только о мастерстве зодчего, но и о высокой культуре заказчиков, которые в стремлении создать величественный образ главного собора Московского государства, не перегрузили его архитектуру лишними деталями и не

потребовали в новом сооружении механического копирования древних «образцов».

Простое и монументальное здание Успенского собора входит в число наиболее выдающихся произведений мирового искусства. Оно стало образцом центрального культового здания города, к которому неоднократно обращались русские архитекторы XVI—XVII вв.

Новой и важной чертой в русской архитектуре конца XV в. было решение крупных градостроительных задач, как, например, перепланировка и перестройка центра столицы, создание сложного архитектурного ансамбля в центре города. Задача такого грандиозного масштаба была поставлена впервые не только в нашей, но и в западноевропейской архитектуре того времени. В современной кремлевскому строительству архитектуре итальянского Возрождения второй половины XV в. внимание зодчих было сосредоточено главным образом на разработке архитектуры отдельных зданий. Необходимость освобождения от татаро-монгольского ига и обороны от внешних врагов ускорила сложение централизованного государства на Руси. Именно поэтому в градостроительной задаче создания крупного архитектурного ансамбля русская архитектура этого времени значительно опередила западноевропейскую.

Обширное кремлевское строительство на рубеже XV и XVI столетий является выдающимся прогрессивным явлением в истории русской архитектуры, которое привело к сложению московской школы архитектурного мастерства, наследовавшей и развившей лучшие традиции древнерусской архитектуры. Создание в столице монументальных крепостных, дворцовых и культовых зданий сделало Москву ведущим архитектурным центром страны.

Но чтобы иметь более полную картину развития русского зодчества, не следует забывать, что как в самой Москве, так и в особенности далеко за ее пределами наиболее распространенным видом строительства в это время было строительство из дерева, о котором, вследствие его сравнительной недолговечности, мы знаем далеко не достаточно.

2. ОСОБЕННОСТИ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА XV—XVI вв.

Дерево, издавна бывшее у славянских народов наиболее распространенным строительным материалом, широко применялось в русской архитектуре. Основной причиной этого были обилие хорошего строевого леса, легкость и простота его обработки и вытекающая отсюда дешевизна деревянных построек. Кроме того, деревянные здания возводились быстрее и к тому же были суше и теплее каменных. Поэтому дерево, несмотря на его горючесть, было господствующим строительным материалом как в глубокой древности, когда строительство из него было единственным, доступным в условиях слабого еще развития производительных сил, так и позднее, когда, несмотря на появление и увеличение числа каменных построек, деревянная архитектура продолжала оставаться количественно господствующей.

Особенно возросло значение деревянной архитектуры во времена монгольского ига, надолго задержавшего развитие каменной архитектуры по всей Руси, кроме Новгорода и Пскова. Однако вследствие недолговечности дерева, как строительного материала, и отсутствия сохранившихся памятников мы не можем достаточно полно восстановить облик исчезнувших деревянных зданий древнейших периодов русского зодчества, известных лишь по литературным источникам.

Только начиная с XV—XVI вв. мы имеем возможность дополнить историю развития русской каменной архитектуры характеристикой современного ей деревянного зодчества. Эта характеристика в основных чертах соответствует и деревянной архитектуре более ранних периодов, так как в деревянных постройках XVI в. мы встречаемся с конструктивными и композиционными приемами, свойственными более раннему времени. Народная жилая архитектура в силу относительного консерватизма крестьянского быта развивалась медленнее и была более устойчивой в своих художественных формах, чем монументальная каменная архитектура.

На Руси из дерева строились храмы, крепости, княжеские и боярские хоромы, дома горожан, крестьянские избы, хозяйственные постройки. В деревянной архитектуре вырабатывались приемы композиции зданий, отвечавшие бытовым запросам и художественным вкусам русского народа, нередко затем переносившиеся и в каменную архитектуру.

Наиболее широкое применение в строительстве имела сосна. Из-за ограниченности плотничьего

инструмента всюду, где было возможно, в дело шли бревна, а брусья и доски, изготовлявшиеся при помощи топора и клиньев, употреблялись лишь там, где их нельзя было заменить бревнами или пластинами (т. е. бревнами, расколотыми пополам). Стены состояли из горизонтально уложенных одно на другое бревен, сплоченных между собой посредством пазов, вынимавшихся или в верхней, или в нижней поверхности каждого бревна, и соединявшихся в углах с бревнами других стен путем врубок, делавшихся обыкновенно с остатком; врубка без остатка, «в лапу», была известна, но применялась реже.

Проемы в стенах делали невысокими, чтобы не нарушать связи между углами срубов, перерубая значительное число бревен. Простейшие окна — «волоковые» (т. е. заволакивавшиеся, задвигавшиеся изнутри горизонтальной дощечкой) — совсем не нарушали этой связи, будучи вырублены (на полбревна вверх и вниз) в двух смежных бревнах. В более крупных проемах перерубленные бревна связывали между собой колодами из брусьев. Сращивание бревен по длине русские плотники не применяли и для увеличения размеров здания ставили рядом несколько срубов или (при постройке церквей) применяли срубы восьмиугольные и крестообразные в плане. Фундаментов под деревянные здания не делали, а нижние венцы клали прямо на землю. Иногда под углы и середины стен клали большие камни или ставили «стулья» из толстых бревен.

Покрытия русских деревянных построек XV—XVI вв. были большей частью рублеными, состоявшими из горизонтальных венцов, образовывавших несущую часть крыши любого наклона и формы. При двускатных покрытиях торцевые стены сруба завершались бревенчатыми фронтонами, связанными между собой параллельными боковым стенам слегами, образовывавшими скаты крыши. При такой конструкции можно было придать фронтонам любые очертания — простого треугольного фронтона любого подъема, фронтона с «полицами», т. е. с более пологими частями внизу, опирающимися на «повалы», и, наконец, фронтона криволинейного очертания с килевидным завершением и полицами и повалами внизу, образующими так называемую бочечную кровлю (стр. 65).

Центрические в плане здания, квадратные и восьмиугольные, также имели рубленые покрытия в виде «палатки» или «шатра» — пирамиды из уложенных один на другой венцов с постепенно уменьшающимися длинами их сторон. В этом случае стены зданий также заканчивались повалами, в расширение которых как бы вставлялись срубы шатров (стр. 65).

Кровельные покрытия делались из теса или лемеха — дощечек, похожих на черепицу и имевших, подобно кровельному тесу, вырезные концы — треугольные, закругленные и «городчатые», т. е. состоявшие из ряда прямоугольных уступов, расположенных треугольником.

В течение веков поколения плотников совершенствовали свои композиционные и конструктивные приемы, разрабатывая и отбирая лучшие из них, так что они превратились в своего рода стандарты, применявшиеся в различных зданиях и, вместе с тем, непрерывно совершенствовавшиеся. Простота и рациональность этих приемов позволяли русским плотникам возводить свои постройки в очень короткие сроки (известны «обыденные» церкви, т. е. строившиеся в один день), а также перевозить здания в разобранном виде и быстро собирать их на другом месте. О масштабах, в которых русские зодчие пользовались сборным строительством, дает представление постройка во время войны с Казанью в 1551 г. города Свияжска, построенного неожиданно для татар в один месяц, так как все его здания были предварительно построены в верховьях Волги и в разобранном виде сплавлены вниз по реке.

* * *

О простейших жилых деревянных домах XV—XVI вв. трудно иметь полное суждение на основе их остатков, открываемых раскопками, старинных изображений и описаний. Археологические раскопки дают лишь некоторое представление о планах квадратных или прямоугольных срубов, имевших до 5—6 *м* в стороне, с печью посредине, ближе ко входу, и скамьями вдоль стен, но не дают представления об окнах и покрытиях. Летописи ничего не говорят о простейших жилых домах, и в них легче найти данные о постройках зажиточных горожан, состоявших обычно из нескольких срубов.

Документы более позднего времени говорят и о крестьянских многосрубных постройках: «...а на дворе хоромов изба на подклете, да сени с подсением, да повалыша с подклетом, да сенник с двома хлева, да анбар с подклетом, да мыльня» — так описывается в 1593 г. крестьянский двор на р. Варзуге. На изображении Москвы первой половины XVI в. показано множество однотипных, поставленных на подклет домов с двускатными крышами и с наружными крыльцами, ведущими во второй этаж, к сеням, разделяющим дома на две половины. На другом

плане Москвы, начала XVII в., показаны дома, довольно разнообразные по формам. Но и здесь видны и троечастная композиция большинства из них, часто с покрытием каждого сруба своей крышей, двух- или четырехскатной, и наружные крытые крыльца, ведущие во второй этаж. У отдельных домов, из которых многие могли быть постройками XVI в., виден над одним из срубов третий этаж, нередко с каркасными стенами, или высокий сруб, носящий характер башни.

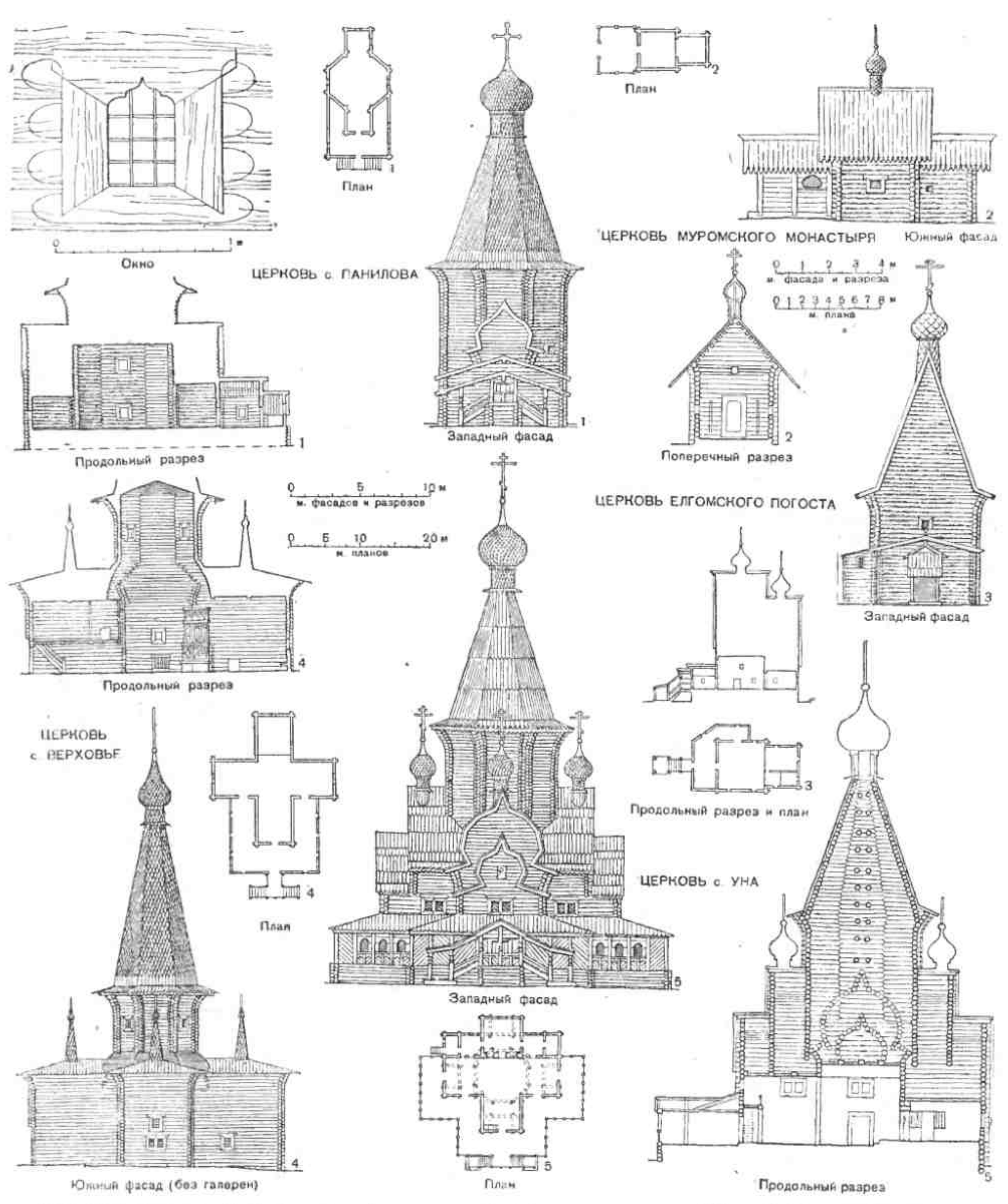
Хоромы именитых купцов Строгановых в Сольвычегодске, датируемые 1564 г., судя по старинному рисунку, были трехэтажным зданием, состоявшим из поставленных рядом срубов, бо́льшая часть которых была покрыта общей двускатной крышей. На одном конце возвышалась высокая (около 30 *м*), шестиэтажная башня, покрытая «бочкой». В сени, расположенные рядом, вело двухмаршевое крыльцо с бочечной крышей над верхним рундуком (площадкой) и невысокой четырехскатной крышей — над нижним. Рядом с сенями возвышалась и вторая, меньшей высоты башня с открытым верхом и четырехгранной шатровой крышей с полицей.

Судя по этому рисунку и описаниям Москвы XVI—XVII вв., богатые хоромы с их высокими башнями, крыльцами и галереями, со сложным силуэтом и резными украшениями должны были казаться внушительными и монументальными и резко отличаться от рядовых жилых зданий, от которых они отделялись оградой и хозяйственными постройками, господствуя над ними подобно храмам. В еще большей степени эта идея величия, силы и богатства была выражена в деревянных царских дворцах, которые в это время, как показывает составленное в 1577 г. описание дворца в г. Коломне, были сложными комплексами, состоявшими из ряда больших хором, связанных переходами в одно целое. Контраст между такими дворцами и домами посадских людей и крестьян был очень велик.

Больше можно сказать об архитектуре деревянных церквей, так как до нашего времени, помимо описаний и рисунков, дошло несколько построек этого рода, относящихся к XVI и даже к XV вв. Деревянные церкви в это время строились в основном двух типов: клетские — прямоугольные с двускатными крышами и шатровые — восьмиугольные и крестообразные в плане. Древнейшая из сохранившихся русских деревянных церквей — Лазаревская церковь Муромского монастыря (стр. 65) на восточном берегу Онежского озера, построенная, по местному преданию, до 1391 г. Эта маленькая квадратная постройка, покрытая высокой двускатной крышей с главой, шея которой поставлена прямо на конек, с квадратным прирубом для алтаря с восточной стороны и холодным притвором из стоек, забранных досками с запада, является хорошим примером простейшей клетской церкви. Другие сохранившиеся постройки этого типа — церковь в с. Бородава (Вологодской обл.) 1486 г. и церковь с. Юксовичи (Ленинградской обл.) 1493 г. (стр. 336)—отличаются от муромской высотой своих срубов и крутых крыш, имеющих полицы (в Бородаве) и уступы (в Юксовичах), которые делают их непохожими на крыши простых изб и хозяйственных построек. Полы названных церквей приподняты на значительную высоту, и, в отличие от простой и безыскусственной муромской церкви, эти храмы не лишены некоторого величия.

Еще больше отличаются от жилых построек высокие шатровые церкви-башни, имеющие в плане вид восьмиугольника или креста, что позволяло строителям, которые были связаны длиной бревна, строить здания значительной площади. Примером восьмиугольной, с прирубами для алтаря и притвора, шатровой церкви может служить церковь в с. Панилове (Архангельской обл.) 1600 г. (стр. 65 и 323). Она покрыта стройным и величественным шатром, увенчанным массивной луковичной главой, силуэт которой повторяется в бочечных покрытиях прирубов и имеет двухсходное крыльцо с западной стороны. Пологий наклон полиц, шатра, бочек, а также крыш притвора и крыльца вместе с мощным повалом восьмерика с его горизонтальными тенями рубленых стен усиливает впечатление монументальности, производимое зданием, и придает движению его масс ввысь спокойствие и торжественность. Первоначальное внутреннее убранство церкви до нас не дошло, но в других деревянных церквах этого времени сохранились древние иконостасы с двумя-тремя ярусами икон, поставленных на расписные полки — «тябла». Размещение окон только в нижней части стен создавало внутри шатровых церквей иллюзию большой высоты: нижний ярус иконостаса с царскими вратами был ярко освещен, тогда как верхние ярусы его уже терялись в полумраке, а выше, в темном шатре церкви, открытом до самого верха (низкие потолки внутри этих церквей появились позднее), не было видно ничего, и высота здания казалась беспредельной.

Трудно сказать, когда появились первые шатровые церкви. Нечто подобное шатровой церкви изображено в одной псковской рукописи XII в.,



Деревянное зодчество. 1. С. Панилово, Архангельск. обл. Никольская церковь. 1600 г. 2. Муромский монастырь, Карело-Финской ССР. Лазаревская церковь. XIV в. 3. Елгомский погост, Архангельск. обл. Церковь Богоявления. 1643 г. 4. С. Верховье, Вологодск. обл. Церковь Успения. 5. С. Уна, Архангельск. обл. Церковь Климента. 1501 г.

и возможно, что этот тип зданий зародился на Руси еще в глубокой древности. Довольно ясные изображения храмов с шатровыми верхами сохранились на иконах XIV в., а одна из летописей, описывая постройку собора в Великом Устюге в 1492 г., говорит о том, что в это время «круглые о двадцати стенах», т. е. восьмиугольные в плане с четырьмя прирубами, церкви-башни считались старинным, освященным традицией типом храма, в противоположность новому, «крещатому» типу.

Старейшей из дошедших до наших дней церквей «о двадцати стенах» была Введенская церковь в с. Сура (Архангельской обл.) 1587 г. Она обладала более стройными пропорциями, чем Паниловская, и имела бочечные покрытия на всех четырех прирубах. Памятниками другого, «крещатого» типа церквей этого времени являются церкви с. Верховья (Вологодской обл.) неизвестного времени и с. Уна (стр. 65) на южном берегу Белого моря (1501 г.). Первая из них, поставленная на высоком подклете, имела высокий стройный шатер, стоявший на восьмерике, поставленном, в свою очередь, над средней частью основного крестообразного в плане сруба церкви, выступы которого были покрыты трехскатными крышами, увенчанными декоративными четырехгранными шатриками-шпилями. В Унской церкви выступы крестообразного сруба покрыты двойными бочками, возвышающимися одна над другой и создающими постепенный переход к восьмерику от широко раскинувшихся галерей.

В «крещатых» церквах шатровое покрытие не обусловливалось планом здания, как это имело место в церквах, рубленных восьмериком, и появление его здесь говорит о том, что в конце XV — начале XVI вв. шатер стал формой покрытия, излюбленной и у зодчих, и у их заказчиков. Шатровое покрытие давало возможность придать зданию высоту, считавшуюся в глазах русского человека одним из признаков красоты здания, особенно в условиях равнинного северного пейзажа.

Помимо шатровых церквей, русская деревянная архитектура уже в XVI в. имела и иные церкви-башни — ярусные, состоявшие из ряда постепенно уменьшавшихся в своих размерах, квадратных в плане срубов, поставленных один на другой. Такой была построенная в 1595 г. и не дошедшая до нас церковь Ниловой пустыни на озере Селигер, состоявшая из трех четвериков, покрытых каждый на восемь скатов, подобно каменным новгородским или псковским церквам XV—XVI вв. Верхний четверик был увенчан луковичной главкой на круглой шее, а с востока и запада к нижнему срубу примыкали алтарь и притвор. Здание было очень похоже на построенную столетием позже в тех же местах, на берегу озера Вселуг, церковь Ширкова погоста (стр. 100).

* * *

Русская деревянная архитектура, судя по древнейшим из ее сохранившихся памятников, относящихся к XV—XVI вв., стояла в это время на высоком художественном и техническом уровне и обладала вполне сложившимися национальными чертами. Поколения зодчих-плотников, отбирая и совершенствуя лучшее из того, что было создано их предшественниками, вырабатывали определенные типы зданий: односрубные и трехсрубные жилые дома; более сложные хоромы; дворцы, состоявшие из ряда таких хором; крепостные ограды — тыновые, рубленые и из срубов-городней, засыпанных землей; клетские и шатровые церкви.

Русские плотники выработали к этому времени ряд очень разумных композиционных и конструктивных приемов. Такими были: вязка стен и покрытий зданий из горизонтальных венцов, конструкция проемов, не нарушавшая связности срубов, характерные формы рубленых покрытий — высоких двускатных, «бочечных» и шатровых, бревенчатые карнизы-повалы. Для увеличения площади зданий они объединяли несколько срубов вместе или применяли срубы восьмиугольные, либо крестообразные в плане. Они выработали характерные для русской деревянной архитектуры приемы, позволявшие достигать большой художественной выразительности зданий. Высота и силуэт покрытий, пропорции отдельных частей здания и контраст между мощью рубленых стен с обильными горизонтальными тенями их венцов и легкостью крылец, галерей и кровель создавали то впечатление торжественного величия и силы, которое производили большие деревянные церкви и богатые хоромы.

Таким образом, средства достижения художественной выразительности общественных зданий, какими были в то время церкви, или богатых жилых хором были тесно связаны со структурой зданий и свойствами строительных материалов. Все это, вместе с глубоким соответствием художественного образа построек их назначению, говорит о том, что русская деревянная архитектура XV—XVI вв. была архитектурой реалистической, тесно связанной своими корнями с народным творчеством.

3. РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА XVI в.

В XVI в. как в Москве, так и на периферии самым значительным по масштабу было крепостное строительство, вызванное сложным международным и внутренним положением Русского государства.

Формирование централизованного Русского государства происходило в обстановке острой внутренней борьбы широких слоев служилого дворянства против реакционной группы боярско-феодальной знати, стремившейся сохранить свои старые привилегии, феодальную обособленность и самостоятельность по отношению к центральному правительству. Борьба между новыми идеями московской государственности и старыми феодально-удельными традициями достигла особой остроты при Иване IV Грозном (1530—1584 гг.). Суровый период опричнины был кульминационным пунктом в этой борьбе, приведшей к окончательной консолидации централизованного государства.

Создание единого Русского государства происходило также в условиях непрерывной борьбы с татарами на юге и востоке и с западными соседями, в том числе с исконным врагом Руси — немецким Ливонским орденом, стремившимся всемерно ослабить Московское государство, не допустить его к Балтийскому морю и изолировать от Западной Европы.

В этой международной обстановке понятно то значение, которое московское правительство придавало организации системы укрепленных оборонительных линий, крупнейшими звеньями которых явились «Засечная черта» на юге и обширное строительство городских и монастырских крепостей как вокруг Москвы, так и на северных и западных окраинах страны. Огромные средства, труд, умение и изобретательность были положены на то, чтобы защитить обширные границы Русского государства. Оборона Московского государства в целом носила характер хорошо продуманной системы.

Строительство каменных крепостей в это время составляет блестящую страницу в истории русской архитектуры. К ним в первую очередь относятся укрепления Нижнего-Новгорода (Горького), Тулы, Коломны, Зарайска, Пскова и Смоленска, сохранившиеся лучше других.

В государственную оборонительную систему входили также и монастыри, среди которых особенно выделяются своей крепостной архитектурой Соловецкий монастырь — крайний форпост Русского государства на севере — и расположенный на северо-западе Кириллов-Белозерский монастырь.

В целях охраны и расширения границ Московского государства со стороны Сибири Иван Грозный дал в 1558 г. жалованные грамоты именитым купцам Строгановым на владение обширными территориями по р. Каме, за что последние обязаны были строить укрепленные городки на Урале и в Западной Сибири.

В 1584 г. были построены деревянные крепостные стены Архангельска. Следует отметить, что и деревянные укрепления этого времени отличались высоким качеством строительного искусства, поразившим путешественника, посетившего Архангельск. «Это укрепление, — писал он, — представляет замок, сооруженный из бревен, заостренных и перекрытых. Постройка из бревен превосходна: нет ни гвоздей, ни железных скреп. Все так хорошо сделано, что нечего похулить. Ни один архитектор не сделает лучше того, как они делают».

Особенно важной в отношении обороны была южная граница Московского государства, откуда постоянно делали набеги крымские татары. Южная граница была укреплена грандиозным сооружением — Засечной чертой. Последняя шла по Оке от Нижнего-Новгорода через Серпухов на Тулу и Козельск. Позднее, в XVII в., южнее Оки была устроена другая линия — от Рязани до Козельска, проходившая через Венев, Тулу, Одоев, а также от Симбирска на Тамбов. Засечная черта включала многочисленные укрепленные города, остроги, острожки, связанные друг с другом высокими земляными валами и непрерывной, сложной и разнообразной системой укреплений, при устройстве которых максимально использовались в целях обороны естественные препятствия в виде рек, болот, чащи лесов. Эта укрепленная полоса, строго оберегавшаяся правительством, имела в глубину до 2—3 *км*, а в местах сплошных лесов доходила до 40—60 *км* и служила убежищем для населения во время набегов кочевников.

Идея Засечной черты имела глубокие традиции в отдаленном прошлом русского народа. Ее древнейшим прообразом была сплошная оборонительная система, построенная еще в X в. для укрепления южных границ Киевского государства от опустошительных набегов кочевников.

Строительство мощной Засечной черты было крупнейшим государственным мероприятием и служило наглядным выражением силы и могущества Московского государства (стр. 69). Необычайный масштаб и практическая важность этого грандиозного строительства, оберегавшего мирный труд русских людей, поднимали авторитет московского правительства не только внутри, но и за пределами страны.

Стройная, разветвленная система русских крепостей XVI в. свидетельствует о большой творческой работе древнерусских архитекторов по укреплению и защите родины. Наиболее выдающимся результатом этой деятельности была выработка новых типов каменного города-крепости на основе дальнейшего развития градостроительных принципов, заложенных в строительстве Московского Кремля.

После Московского Кремля одним из наиболее ранних крепостных сооружений был кремль Нижнего-Новгорода, построенный в 1500—1511 гг. Расположенный на высоком волжском берегу, при впадении Оки в Волгу, он господствовал над рекой и городом.

Стены кремля, образующие в плане неправильный многоугольник, имели в длину около двух с половиной километров. Его 13 башен, расположенных на расстоянии от 50 до 200 *м* друг от друга, были поставлены с учетом сложного рельефа местности. Участки крепостной стены со слабой естественной защитой, а также углы и повороты стены были укреплены наиболее мощными башнями, толщина стен которых достигала 6 *м*. Около стен, в местах, где они не были защищены крутыми естественными откосами, был выкопан глубокий ров с мостами у ворот. Две главные проездные башни имели отводные стрельницы или предмостные укрепления, подобно Троицким воротам Московского Кремля.

Стены и башни Нижегородского кремля выложены из кирпича, с заполнением внутри бутом и щебнем, а часть стены была облицована снаружи тесаным белым камнем. Стены завершались не двурогими зубцами по типу стен Московского Кремля, а прямоугольными, и не имели приспособлений для «навесного боя», которые давали возможность поражать противника сверху у самой подошвы крепостной стены.

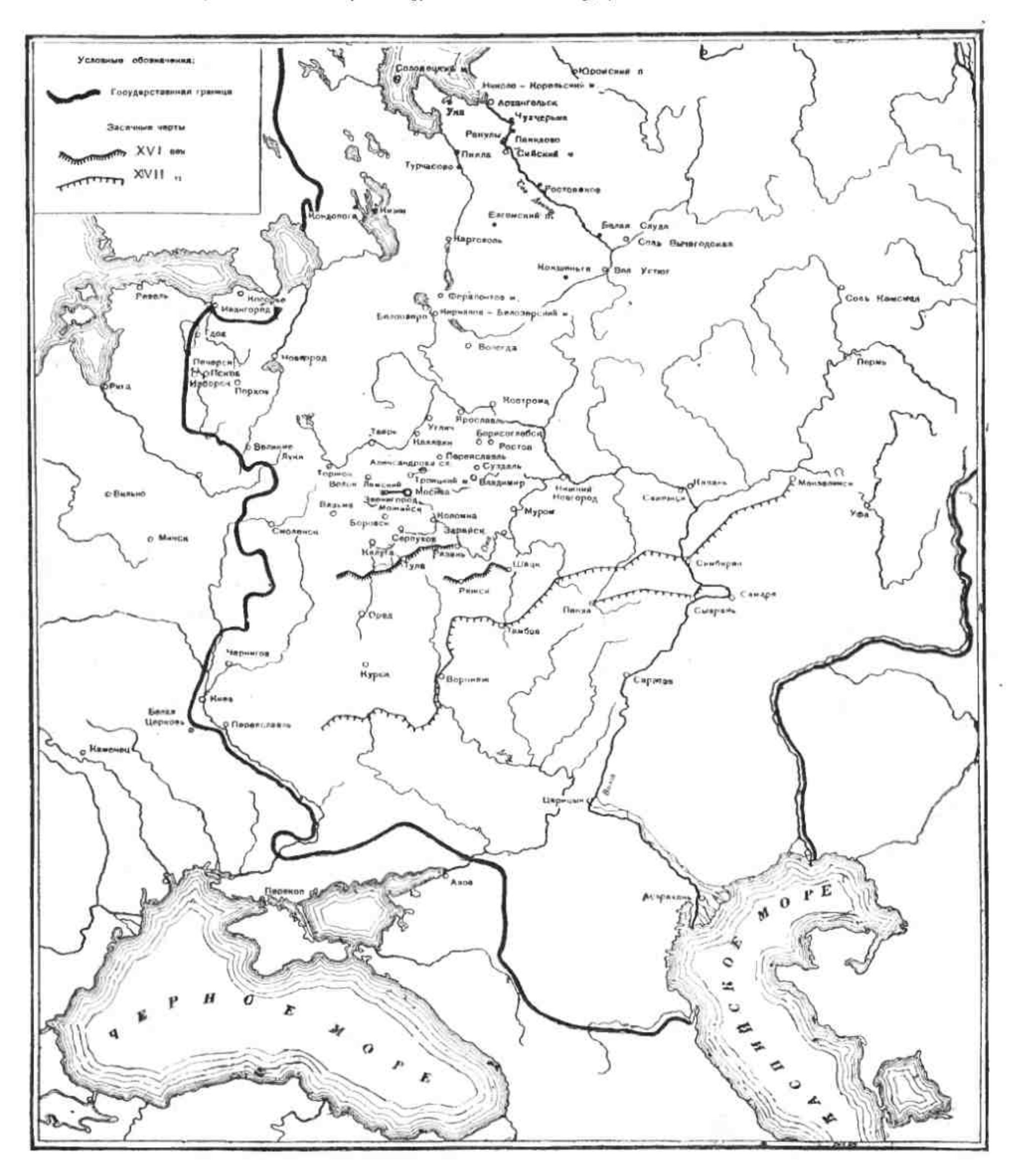
К 1511 г. каменные стены и башни нового кремля широким кольцом опоясали высокие холмы правого берега Волги и сменили прежние дубовые стены деревянного города. Уже через два года после постройки Нижегородский кремль успешно выдержал первую осаду и в течение последующих столетий, когда он неоднократно подвергался нападениям и осадам, ни разу не был взят врагом.

В это же время были заново перестроены и расширены мощные укрепления Пскова, приспособленные к новым, изменившимся с появлением огнестрельного оружия, условиям обороны. Псковские укрепления строились коллективно населением города, организованным в «концы» и «улицы». Стены и башни Пскова были выложены из местного плитняка и валунов. Они охватили как самый Псковский кремль — Кром, так и посады: Средний город, Запсковье и Окольный город, имея общее протяжение свыше 10 *км* (стр. 39). Средняя высота стен равнялась 12 *м*, толщина 4 *м*. Крепостные стены завершались широкими прямыми зубцами и имели сплошной обход, по верху крытый деревянным навесом. Доступ в город по р. Пскове преграждался в двух местах мощными дубовыми решетками.

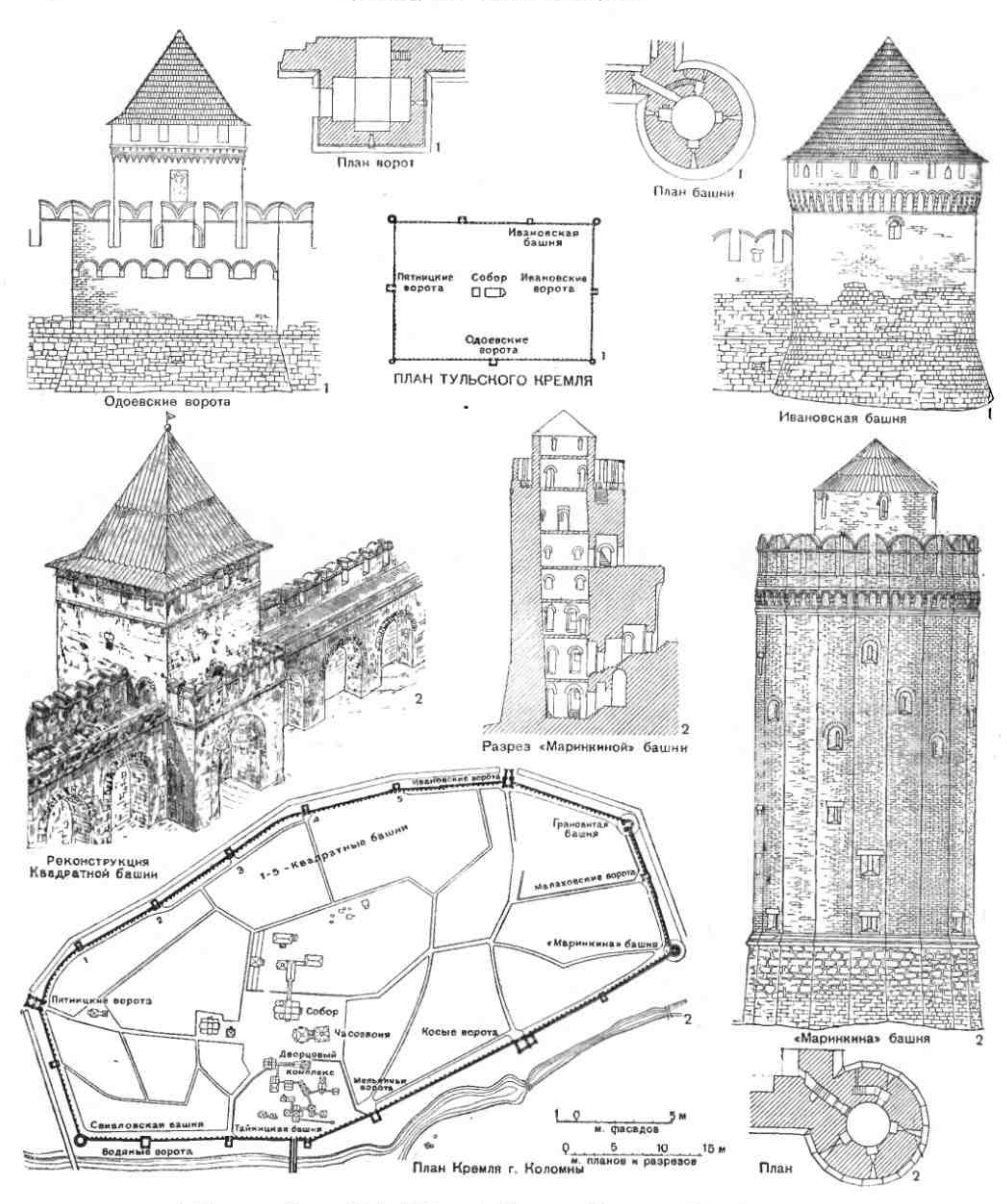
О крупном масштабе псковских укреплений дают наглядное представление сохранившиеся круглые угловые башни — Гремячая и Покровская. Последняя имела характер бастиона и сильно выступала за линию стен. Ее диаметр равен 25 *м*, а высота стен с пятью ярусами бойниц составляла около 15 *м*. Вторая башня — Гремячая (стр. 325), построенная в 1525 г., имела также пять ярусов бойниц и общую высоту около 20 *м* при диаметре в 15 *м*. Башни были перекрыты деревянными шатровыми крышами со смотровыми вышками. В простой и суровой архитектуре псковских укреплений, лишенных каких-либо декоративных архитектурных деталей, сказались особенности псковской архитектурной школы.

Кремль Тулы (стр. 70), по сравнению с другими древними кремлями, дошел до нас в хорошем состоянии. Построенный в 1514—1521 гг. и входивший в систему укреплений Засечной черты, Тульский кремль представляет собой редкое для этого времени крепостное сооружение с геометрически правильным построением плана. Применение прямоугольной схемы в плане оказалось возможным благодаря его расположению на ровной площадке, вдоль берега р. Упы. Площадь его — около 5,5 *га*, а общая длина крепостных стен превышает 1 *км*, при средней высоте стен от основания до верха зубцов около 11 *м*.

Четыре круглые башни по углам и пять квадратных башен по периметру делят стену крепости на девять отдельных отрезков, или прясел. Высокие прямоугольные башни, являющиеся одновременно и проездными воротами,



Карта Московского государства XVI—XVII вв.



1. Кремль г. Тулы. 1514—1521 гг. 2. Кремль г. Коломны. 1525—1531 гг.

расположены в центре трех сторон кремля. Наиболее опасная в отношении неприятельского нападения северная стена укреплена двумя квадратными башнями, из которых одна служила воротами, а вторая — арсеналом крепости. Все проезды имели двойные, дубовые, окованные железом ворота, а некоторые также и железные решетки, «герсы», которые опускались и поднимались при помощи специального устройства — «вóрота».

Стены и башни крепости выложены из кирпича и тесаного камня, причем на северо-восточном участке они значительно утолщены и почти целиком выложены из белого камня. Одна из угловых башен кремля—Тайницкая (Ивановская; стр. 70 и 324) — имела подземный ход, обложенный дубовым срубом, который вел к реке и служил для снабжения крепости водой во время осады. На обращенной к городу южной проездной башне — Одоевских воротах (стр. 70) — висел колокол, извещавший население о приближении врага. Архитектурные детали стен и башен — навесные бойницы-машикули, широкие двурогие зубцы, белокаменный цоколь — свидетельствуют о высоком мастерстве древнерусских зодчих, которые умело сочетали практическое назначение сооружения с художественной выразительностью его архитектурного образа.

В центре кремля возвышался собор, с которым композиционно были связаны кремлевские стены и башни, расположенные вокруг него в строгой симметрии (стр. 70). Вокруг стен был устроен ров, наполненный водой, через который перекидывались подъемные мосты перед башнями-воротами. Связанные с рельефом местности деревянные стены внешнего укрепленного кольца города и свободное расположение жилых домов и церквей внутри посада еще более подчеркивали строго симметричную композицию Тульского кремля.

Место для постройки другой выдающейся русской крепости на южных подступах к Москве — Коломны — было выбрано на высоком мысу при впадении р. Коломенки в Москву-реку. Коломна была пограничным городом Московского государства и крупным узлом важных торговых путей. План каменной крепости Коломны (1525—1531 гг.), в отличие от прямоугольного плана Тульского кремля, образует многоугольник, своим очертанием связанный с рельефом местности. Непосредственно к кремлю примыкала главная торговая площадь города, а вокруг нее располагались жилые кварталы посада. Крепостные стены Коломны, имевшие около 2 *км* в окружности, достигали 18—20 *м* высоты. Они имели 17 башен, из которых три являлись главными проездными воротами в крепость и по своему оборонительному устройству были близки к Спасской башне Московского Кремля. Угловая «Маринкина» башня (стр. 70 и 324) имела высоту в 31 *м*. Фундаменты, стены и башни кремля выложены из кирпича, а цокольная часть облицована тесаным белым камнем. Вокруг стен, со стороны посада, шел ров, скаты которого были выложены также белым камнем.

Мощные укрепления Коломны дополнялись системой монастырей-крепостей, основанных еще при Димитрии Донском. Расположенный близ Коломны, при впадении Москвы-реки в Оку, Голутвин монастырь и Бобренев монастырь на противоположном берегу реки являлись частью оборонительно-крепостной системы, в которой существенную роль играла Ока. Весь ее берег от Коломны до Каширы был особенно тщательно укреплен, так как у Каширы и Серпухова Ока была местами легко проходима вброд. Коломна и ее пригородные монастыри были важнейшими звеньями в цепи укреплений, прикрывавших подступы к Москве со стороны заокских южных степей, так называемого «Дикого поля».

Форпостом Коломны с юга был Зарайск. Сравнительно небольшой каменный кремль последнего был сооружен в 1531 г. Зарайский кремль имеет прямоугольный план. Его стены и башни выложены из тесаного камня, и только самая верхняя часть — из кирпича. Повернутый под углом к течению реки массивный прямоугольник кремля господствует над окрестным ландшафтом, на фоне которого эффектно выделяются его мощные крепостные сооружения (стр. 324).

Одновременно со строительством укреплений вне Москвы возводились новые крепостные сооружения и в самой Москве, еще более изменившие архитектурный облик центра столицы. В 1534—1538 гг. под руководством архитектора Петрока Малого были построены крепостные стены и башни Китай-города (стр. 88). Центральная, торговая часть столицы, помимо крепостных стен, с восточной стороны была укреплена также рвом с подъемными мостами у проездных башен.

Высота стен Китай-города в среднем не превышала 9 *м* при толщине до 6,5 *м*. Такая толщина стен объясняется тем, что внутри их для установки пушек был сделан ряд глубоких ниш (казематов). Необычайная толщина стен дала возможность сделать наверху широкую, свыше 4 *м*, боевую площадку. Подобно кремлев-

ским стенам, они имели отверстия для нижнего (подошвенного), среднего и верхнего боя. Укрепления Китай-города включали 12 башен разнообразной формы: круглых, прямоугольных и многогранных (стр. 88). Башни были сильно выдвинуты из плоскости стены для лучшего продольного обстрела. Укрепленная территория Китай-города составляла около 70 *га*.

Ансамбли Кремля — административно-политического центра Москвы, и Китай-города — ее торгового центра теперь объединились в единое целое, будучи оба опоясаны каменными стенами. Кремль выделялся более мощными стенами и башнями, своим расположением на высоком холме и монументальными зданиями Соборной площади. Китай-город занимал более обширную площадь и обладал стенами большей протяженности. Архитектурным центром Москвы стал единый ансамбль Кремля и Китай-города.

Оборонительную систему городов-крепостей дополняли монастыри-крепости. Их деревянные оборонительные сооружения в это время заменялись каменными и приспособлялись к новым требованиям военной техники. По своим размерам они меньше укрепленных городов, их расположение отличается обычно исключительной живописностью, а архитектура крепостных стен, палат и соборов особенно тесно связана с окружающим ландшафтом.

Выдающийся крепостной ансамбль представляет собой расположенный на Сиверском озере Кириллов-Белозерский монастырь (стр. 73), оборонительные сооружения которого, начатые строительством в 1523 г., не уступали по своим масштабам крупнейшим крепостям Московского государства. Укрепления монастыря были значительно перестроены и расширены позднее, после того как старые стены монастыря выдержали осаду польско-литовских интервентов.

Кириллов-Белозерский монастырь имеет сложную систему построенных в разное время внешних и внутренних укреплений, которые мощным кольцом окружают многочисленные культовые, жилые и хозяйственные сооружения, а также рощи, луга и огороды внутри монастыря (стр. 73 и 326). Небольшая речка протекает внутри монастырской крепости, проходя сквозь отверстия в нижней части крепостной стены. Крепостные башни XVI в. имеют нарядную обработку в виде выложенных из кирпича узорчатых поясков, характерных для псковской и новгородской архитектуры (стр. 73 и 325).

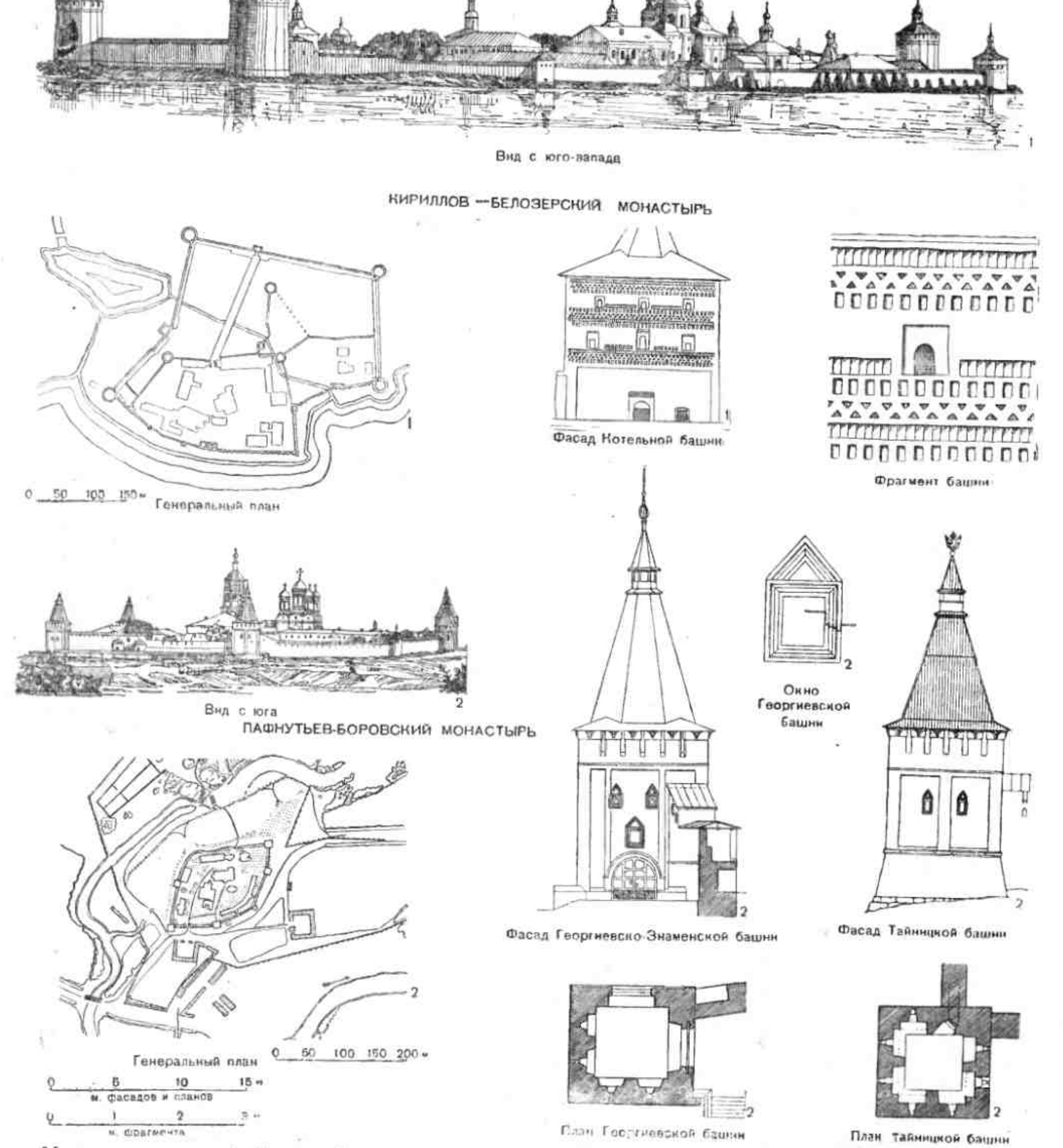
Соловецкий монастырь (стр. 325), расположенный на острове Белого моря, был одной из самых сильных и неприступных русских крепостей конца XVI в. Его грандиозный собор (1558—1566 гг.) имеет явные черты здания, приспособленного к обороне: высокие гладкие стены, выложенные снаружи с некоторым откосом наподобие крепостных стен, достигают 4 *м* толщины, а на углах основного здания расположены четыре небольших придела в виде дозорных башен.

Первые деревянные стены монастыря были заменены в 1584—1589 гг. каменными. Последние имеют в плане форму прямоугольника и сооружены из огромных валунов и гранитных обломков, промежутки между которыми заложены кирпичом и залиты известью. Некоторые из этих гигантских камней весят до 8 *т*. Толщина стен достигает 6 *м*, их высота 10 *м*, длина по периметру — более километра. Предельно лаконичная и выразительная архитектура Соловецкой крепости гармонично сливается с суровой северной природой.

Крепостной ансамбль Борисоглебского монастыря близ Ростова относится к первой половине XVI в. Он строился, повидимому, под руководством ростовского архитектора Григория Борисова. Мастер Борисов применил здесь новую планировку монастырского ансамбля: вместо собора в центре монастыря расположена открытая прямоугольная площадь, вокруг которой размещены главные монастырские здания — собор, трапезная, двое ворот с надвратными церквами, а также звонница и кельи. Крепостные стены монастыря (стр. 326), имеющие в высоту 10,5 *м* и в толщину 2,5 *м*, построены в 1545 г. (ворота получили богатую декоративную обработку в XVII в.). Архитектурный ансамбль Борисоглебского монастыря свидетельствует о широком творческом диапазоне древнерусского мастера, который блестяще справился здесь с самыми разнообразными архитектурными заданиями.

В это же время были перестроены деревянные укрепления некоторых монастырей на ближайших подступах к Москве, замененные новыми, каменными — огнестойкими и технически более совершенными. Были заново выстроены стены и башни Троице-Сергиева монастыря (1540—1550 гг., Иосифова-Волоколамского монастыря (1543—1566 гг.) и несколько позднее — укрепления Пафнутьева-Боровского монастыря (стр. 73).

Для монастырских крепостных ансамблей особенно характерен живописный силуэт крепостных стен и башен, окружающих разнообразные монастырские постройки, которые обычно располагались вокруг главного собора. Реки,



Монастыри-крепости. 1. Кириллов-Белозерский монастырь, Вологодск. обл. XVI—XVII вв. 2. Пафнутьев-Боровский монастырь, Калужск. обл. XVI—XVII вв.

озера и специально устроенные пруды использовались монастырями не только в хозяйственных целях, но имели также важное значение и в оборонительно-крепостной системе, дополняя ее естественными водными препятствиями.

Монастырские ансамбли древней Руси замечательны не только своими крепостными сооружениями. Рост монастырского богатства, наряду с усилением светского, гражданского начала в русском зодчестве XVI в., сказался также и в том, что в монастырях стали возводить из камня не только крепостные и культовые здания. В монастырском строительстве XVI в. получил широкое распространение возникший еще в XV в. новый архитектурный тип одностолпной каменной трапезной палаты. В это время сооружаются трапезные палаты Андроникова монастыря в Москве (1504—1506 гг.), Пафнутьева в Боровске (1511 г.), Макарьева в Калязине (1525—1530 гг.) и др.

Монастырская трапезная представляет собой обычно двухэтажное здание, имеющее во втором этаже обширную палату со столбом посредине, подобно Грановитой палате Московского Кремля. К палате примыкают небольшая церковь и хозяйственные помещения. Главный зал трапезной служил общей столовой, нижние и боковые палаты имели хозяйственное назначение: в них располагались кухня, различные подсобные помещения и хранились необходимые запасы продовольствия. Трапезные иногда имели воздушное отопление, как, например, в Калязине и Пафнутьеве монастырях: нагретый воздух снизу, из кухни, через особые каналы подавался в верхний зал.

Наружная архитектура трапезных XVI в. отличается большой простотой. Их фасады только иногда членятся лопатками, как, например, в трапезной Макарьева монастыря в Калязине (стр. 75); гладкая поверхность стены служит фоном для скромных оконных наличников и только изредка украшается вверху декоративным узорчатым поясом и профилированной тягой на середине высоты стены, как в трапезной Пафнутьева монастыря (стр. 75), или иногда нарядным карнизом, под которым идет фриз из керамических плиток, как в трапезной Андроникова монастыря (стр. 75). Здание трапезной покрывалось деревянной четырехскатной кровлей, обычно довольно крутой.

Сооружение обширных каменных трапезных палат свидетельствовало о существенных изменениях в монастырской жизни. Скромность, затворничество и аскетизм уже не были больше ее отличительными признаками. Церковь и монастыри стали крупнейшими феодалами-землевладельцами, во владении которых сосредоточилось около одной трети всей годной к обработке земли в государстве и огромное количество приписных крестьян. Монастыри вели обширную торговлю рыбой, солью и хлебом.

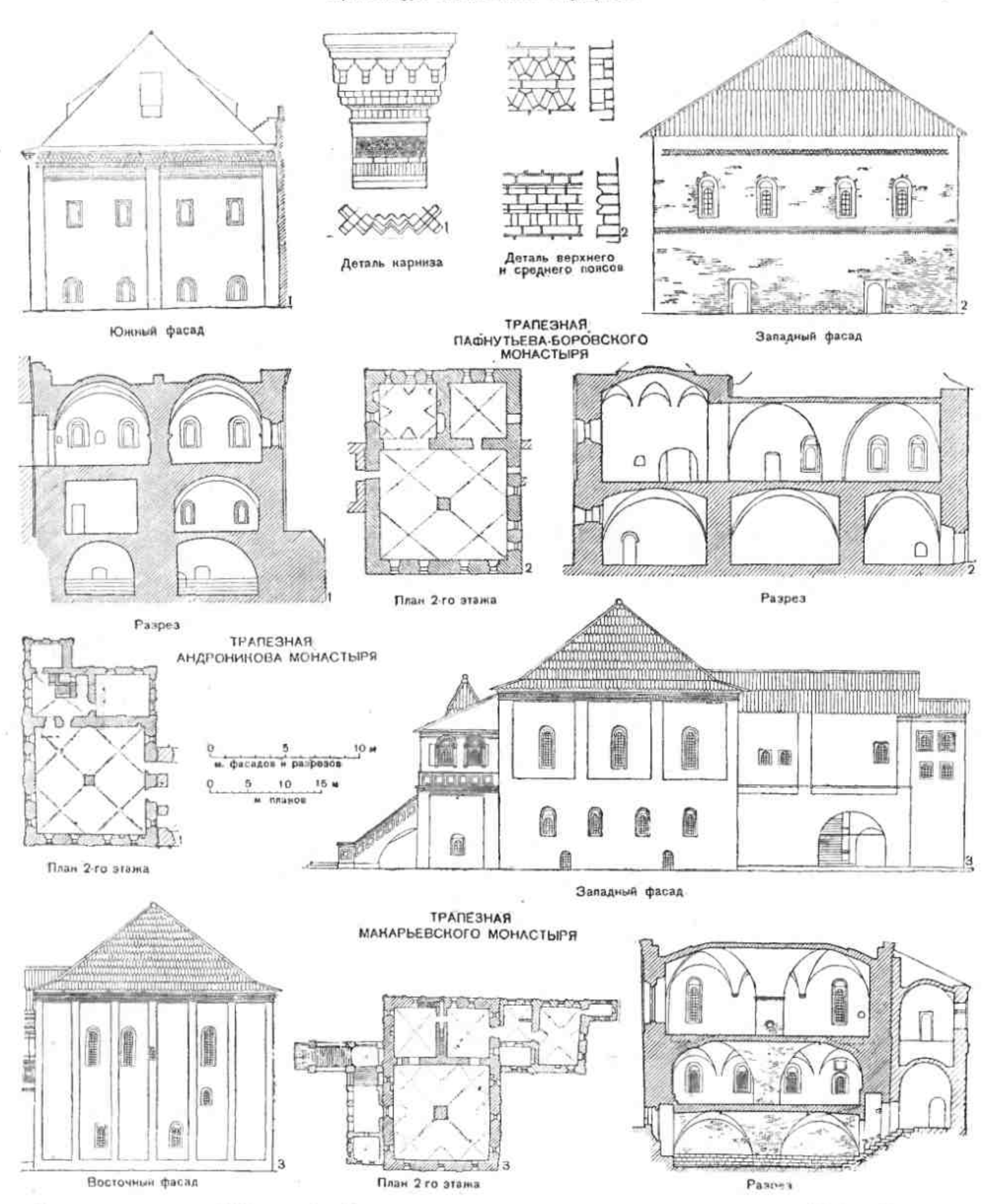
Рост крупного церковного землевладения, основанного на эксплоатации крепостного населения, развитие торговых операций — все это способствовало накоплению огромных богатств в монастырях и постепенному превращению церковной организации в реакционную силу, охранявшую свои классовые интересы и привилегии. Крепостные стены богатых монастырей строились не только для обороны от нападения внешних врагов, они были рассчитаны также и на защиту монастырских богатств на случай крестьянских восстаний, направленных против феодальной эксплоатации.

Кирпич и камень начинают применять в строительстве небольших приходских и вотчинных храмов, которые раньше обычно строились из дерева. В связи с этим вырабатываются типы культовых зданий, отличные от традиционного типа крестовокупольного храма.

Такой новый тип церковного здания представляют собой бесстолпные храмы, крытые крещатым сводом, что создает единое внутреннее пространство храма. Крещатый свод, не встречающийся нигде, кроме русской архитектуры, был оригинальным изобретением древнерусских зодчих. Это сомкнутый свод с врезанными в него четырьмя цилиндрическими сводами, соответствующими средним частям стен, и со световым барабаном, поставленным на пересечении этих сводов (стр. 76).

Небольшие бесстолпные церкви строились в посадах и в боярских вотчинах взамен старых деревянных храмов. Они имеют близкие к квадрату планы, часто с одной апсидой, их фасады обычно завершаются трехлопастными кривыми, отделенными от плоскости стены горизонтальными тягами. Сложной формы крыша, образуемая трехлопастными кривыми, покрывалась поливной черепицей. Наружные стены членятся пилястрами, завершенными антаблементом на уровне основания боковых полуарок (стр. 77). Характерные образцы подобных сооружений — церковь Трифона в Напрудной слободе в Москве (начало XVI в.), церковь Исидора в Ростове (1566 г.) и церковь села Юркина под Москвой (начало XVI в.).

Наиболее выдающимся и глубоко национальным явлением в русской архитектуре XVI в. было создание нового типа башнеобразных



Трапезные палаты XVI в. 1. Трапезная Андроникова монастыря в Москве. 1502—1506 гг. Реконструкция. 2. Трапезная Пафнутьева-Боровского монастыря. 1511 г. Реконструкция. 3. Трапезная Макарьевского монастыря в Калязине. 1525—1530 гг. Реконструкция

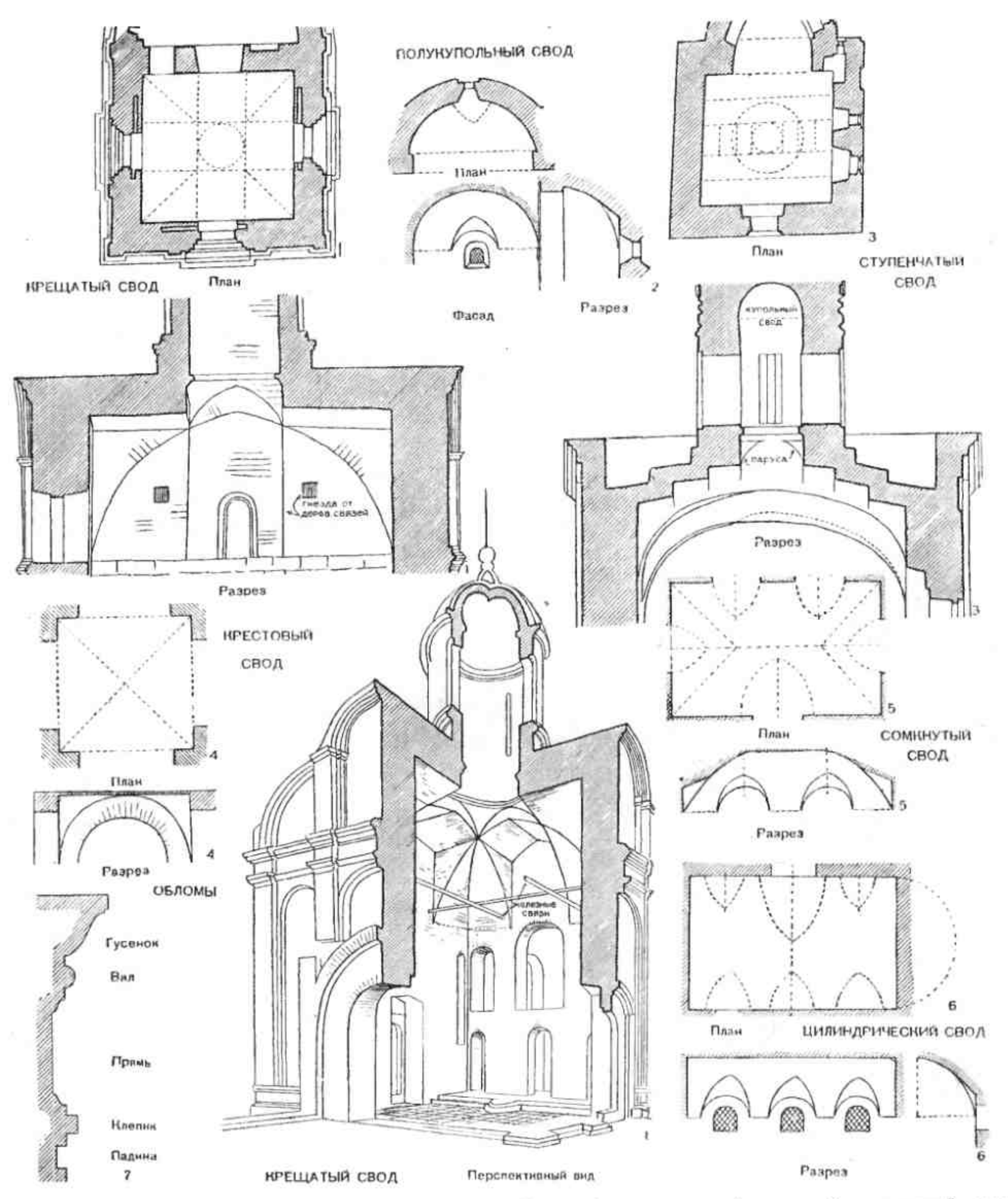
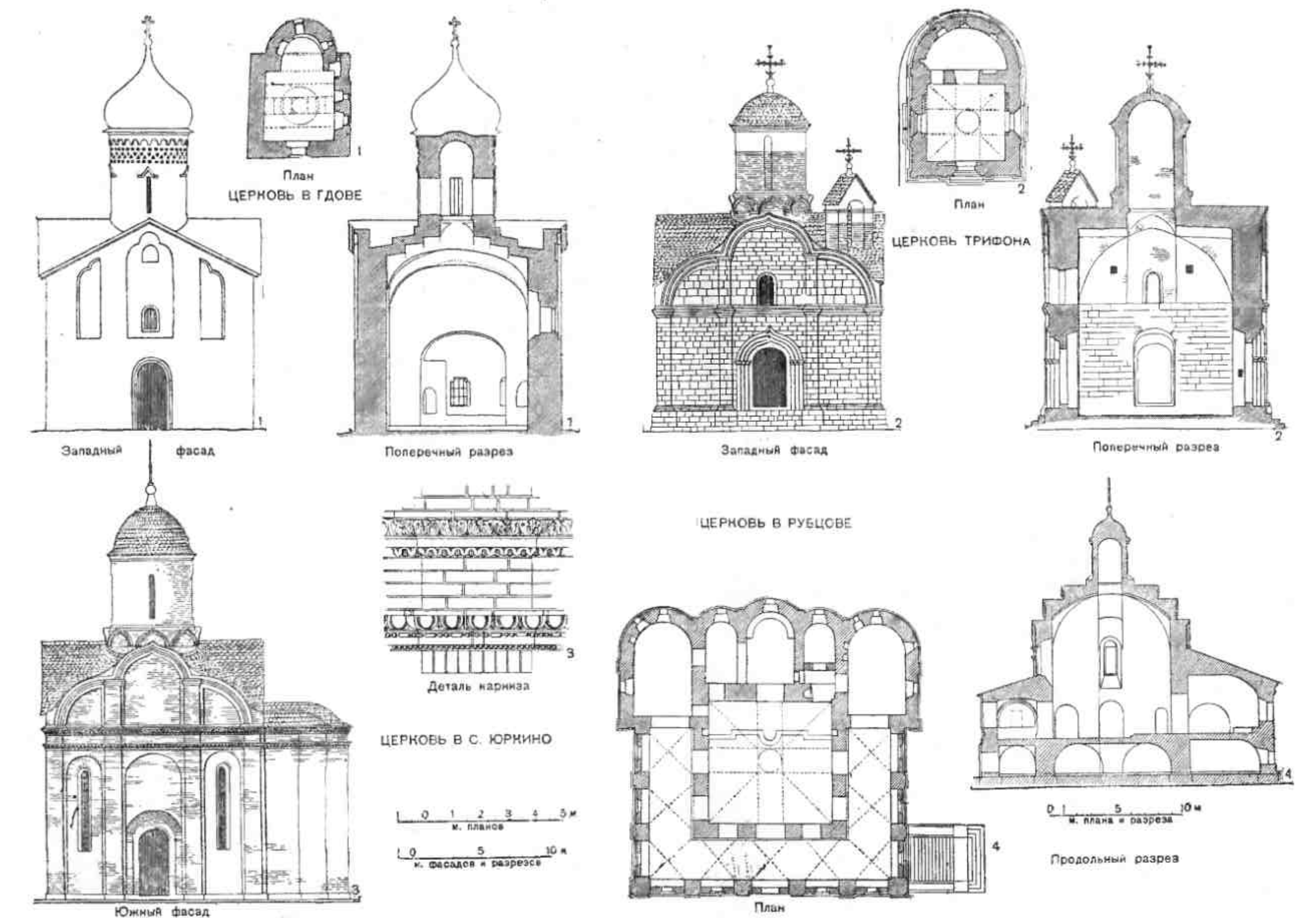


Схема сводов и архитектурных обломов (1—крещатый свод; 2—полукупольный свод; 3—ступенчатый свод; 4—крестовый свод; 5—сомкнутый свод с распалубками; 6—цилиндрический свод с распалубками; 7—архитектурные обломы)



Бесстолпные храмы XVI—XVII вв. 1. Гдов. Церковь Успения. XVI в. 2. Москва. Церковь Трифона в Напрудной. Начало XVI в. 3. С. Юркино, Московск. обл. Церковь Рождества. Начало XVI в. 4. Москва. Церковь Покрова в Рубцове. 1619—1627 гг.

каменных церквей. Деревянные шатровые церкви послужили тем прообразом, на основе которого был выработан этот тип высотных зданий XVI в.

Церковь Вознесения в Коломенском, построенная в подмосковной царской усадьбе на берегу Москвы-реки, была первым таким сооружением большого масштаба. По своей высоте (около 62 *м*) церковь в Коломенском превосходила все предшествующие ей высотные сооружения в русской архитектуре. Композиция Коломенской церкви в своей основе связана с сооружениями деревянного зодчества; это подтверждает и современная ей летопись, отмечая, что она построена «вверх на деревянное дело».

Мы не находим близких прототипов — архитектурных предшественников церкви в Коломенском, первого башнеобразного храма-памятника XVI в., стремясь проследить, как постепенно складывались основные характерные черты этого выдающегося произведения русского зодчества. Однако развитие архитектурных форм не всегда идет простым эволюционным путем: постепенное накопление на первый взгляд незаметных количественных изменений приводит к глубоким качественным изменениям. Образование централизованного государства и сопутствовавший этому процессу подъем национального самосознания русского народа создали необходимые предпосылки для дальнейшего развития русской культуры, развертывания обширного государственного строительства и возникновения совершенно нового архитектурного типа высотного сооружения — храма-памятника, который является наиболее ярким архитектурным выражением нового этапа в историческом развитии Русского государства.

Ведущее значение крепостной архитектуры в XVI в. сказалось также и в церковном зодчестве. Так, самый башнеобразный характер храмов обнаруживает родство их с крепостными башнями, с дозорными вышками. Возможно, что некоторые из них выполняли одновременно и функции сторожевых башен.

Церковь Вознесения в Коломенском (стр. 327) была построена в 1532 г., как предполагают, в честь рождения долгожданного наследника Василия III — будущего царя Ивана Грозного.

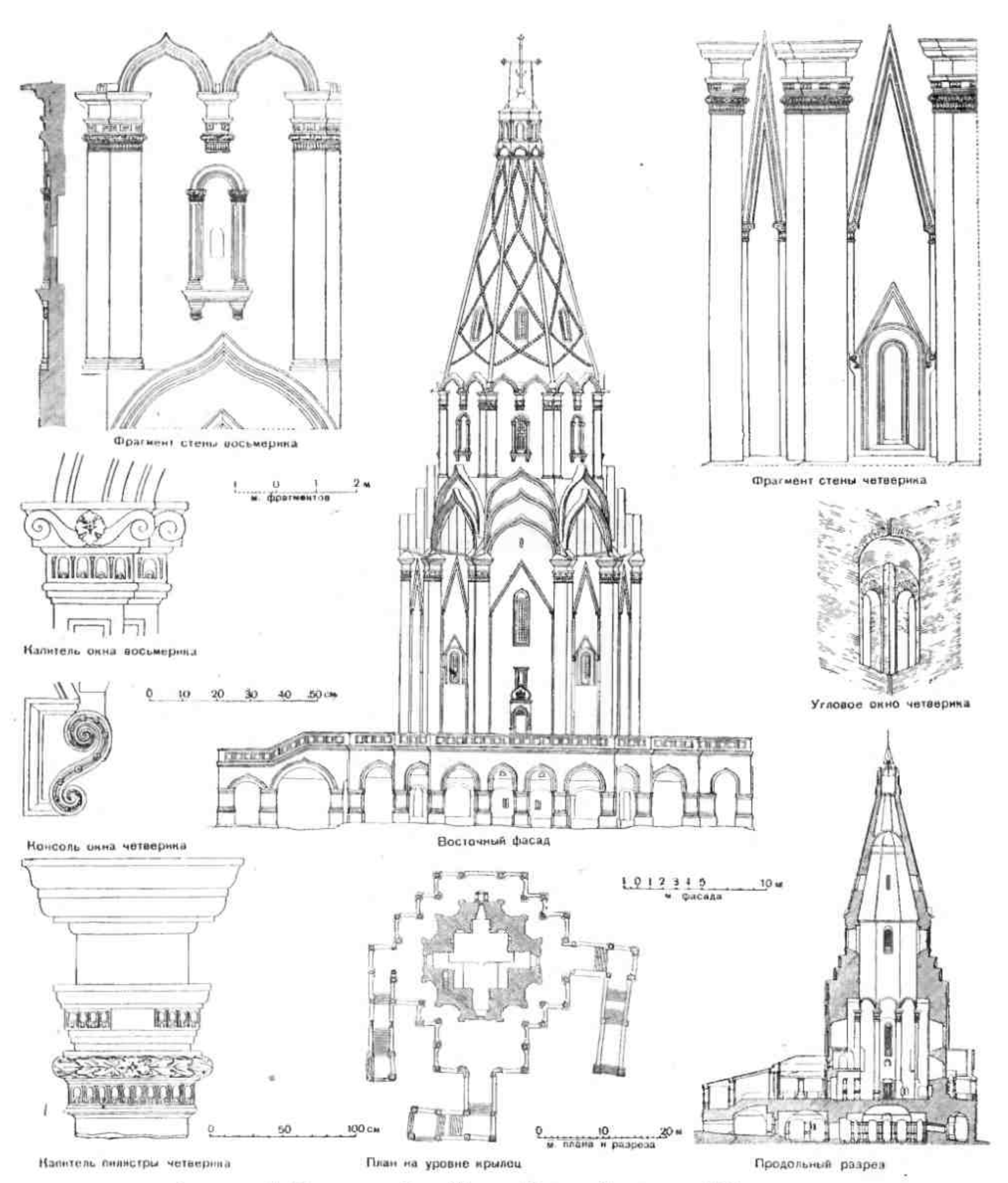
Квадратный план церкви имеет равные выступы со всех сторон, составляющие по ширине половину стороны основного квадрата (стр. 79). Особенностью плана являются его строгая центричность и отсутствие в нем наиболее существенного признака культового здания — апсид. Он напоминает план древних деревянных церквей, называвшийся «по округлу о двадцати стенах».

Здание выстроено из кирпича размером $30 \times 14 \times 8$ *см*, архитектурные детали выполнены из белого камня. Вертикальный объем по высоте расчленен на три части: стоящий на подклете четверик, над ним восьмерик и шатер с плоской главкой на небольшом барабане (стр. 79). Конструктивный прием перехода от четверика к восьмерику сходен с псковской системой ступенчатых арок. В углах четверика устроены простые разгрузочные арки, переброшенные с опоры на опору и стянутые кольцом железных связей. Каменный шатер выложен из кирпича с незначительным отступом каждого последующего ряда по отношению к предыдущему. Устройство светового восьмерика и двойных угловых оконных проемов (стр. 79) создает равномерное освещение внутреннего пространства. Внутреннее помещение храма, вследствие большой толщины стен, занимающих около двух третей площади застройки, незначительно. Трехметровые стены здания дали возможность устроить в их толще хорошо освещенную лестницу, которая у основания шатра переходит в стремянку из железных скоб, позволяющую подниматься до самой главки башни.

Внутри здания каменный шатер примерно на $^2/_3$ его высоты завершен сомкнутым сводом. Отсутствие росписей еще более подчеркивает архитектурную простоту и скромность интерьера. Большая высота и обилие света, падающего сверху на невысокий, яркий по краскам иконостас, создают впечатление необычайной воздушности небольшого внутреннего помещения храма-памятника.

Скульптурность и динамичность архитектурного образа сооружения достигнуты благодаря тому, что отдельные объемы башни не имеют явно выраженных горизонталей, не членятся резко друг от друга, а плавно переходят один в другой при посредстве промежуточных композиционных звеньев — закомар и кокошников (стр. 327). Архитектурный объем сооружения — простой и ясный, стремительный и монументальный — резко отличается от статичной композиции прежних пятиглавых и одноглавых культовых построек.

Церковное назначение здания является здесь второстепенным; об этом свидетельствуют незначительная площадь внутреннего помещения, не соответствующая огромной массе всего сооружения и обширным наружным террасам-гульбищам, а также смелое нарушение исконных церковных правил — отсутствие апсид и изменение



С. Коломенское близ Москвы. Церковь Вознесения. 1532 г.

традиционной формы церковной главы. Расположение церкви Вознесения в ансамбле усадьбы подчеркивает ее значение как монумента: она не связана с дворцом и, следовательно, не является интимной, дворцовой церковью, так как вынесена за ворота усадьбы. В этом можно видеть желание подчеркнуть особый характер здания, поставленного на самом видном месте, у крутого изгиба Москвы-реки.

Стройная башня церкви в Коломенском господствует над окружающим ландшафтом, она словно вырастает из высокого холма над рекой, с которым связана террасой и открытыми лестницами. Широкая наружная терраса-гульбище, обходящая вокруг церкви, была в XVI в. открытой; верхняя площадка ее была окружена только парапетом. С гульбища открывается исключительный по живописности вид на Москву-реку, далекие леса, поля и луга ее противоположного, низкого берега.

В архитектуре церкви Вознесения можно наглядно видеть, как древнерусские мастера творчески перерабатывали классические архитектурные формы. Углы здания обработаны пилястрами различной ширины, отдаленно напоминающими классический ордер, имеющими подобие антаблемента, капители и базы (стр. 328).

Необычайная архитектура Коломенской церкви была высоко оценена современниками. Летопись пишет о ней: «бе же церковь та вельми чу́дна высотою и красотою и светлостию, такова не бываша прежде сего в Руси». Художественная простота, конструктивная смелость, динамичность архитектурного образа до сих пор поражают в этом величайшем памятнике древнерусского искусства. В церкви Вознесения сочетаются лучшие достижения древнерусской архитектуры. В архитектурном образе сооружения воплощена идея величия, выраженная в классически ясной, простой художественной форме, где каждая деталь гармонично подчинена единому замыслу — создать величественный памятник большому событию. Простота, цельность и органичность форм, связанных с глубокой идейной насыщенностью архитектурного образа, огромная сила эмоционального воздействия и не только тесная связь с окружающей природой, но и господство над ней позволяют отнести это сооружение к числу величайших памятников мирового зодчества.

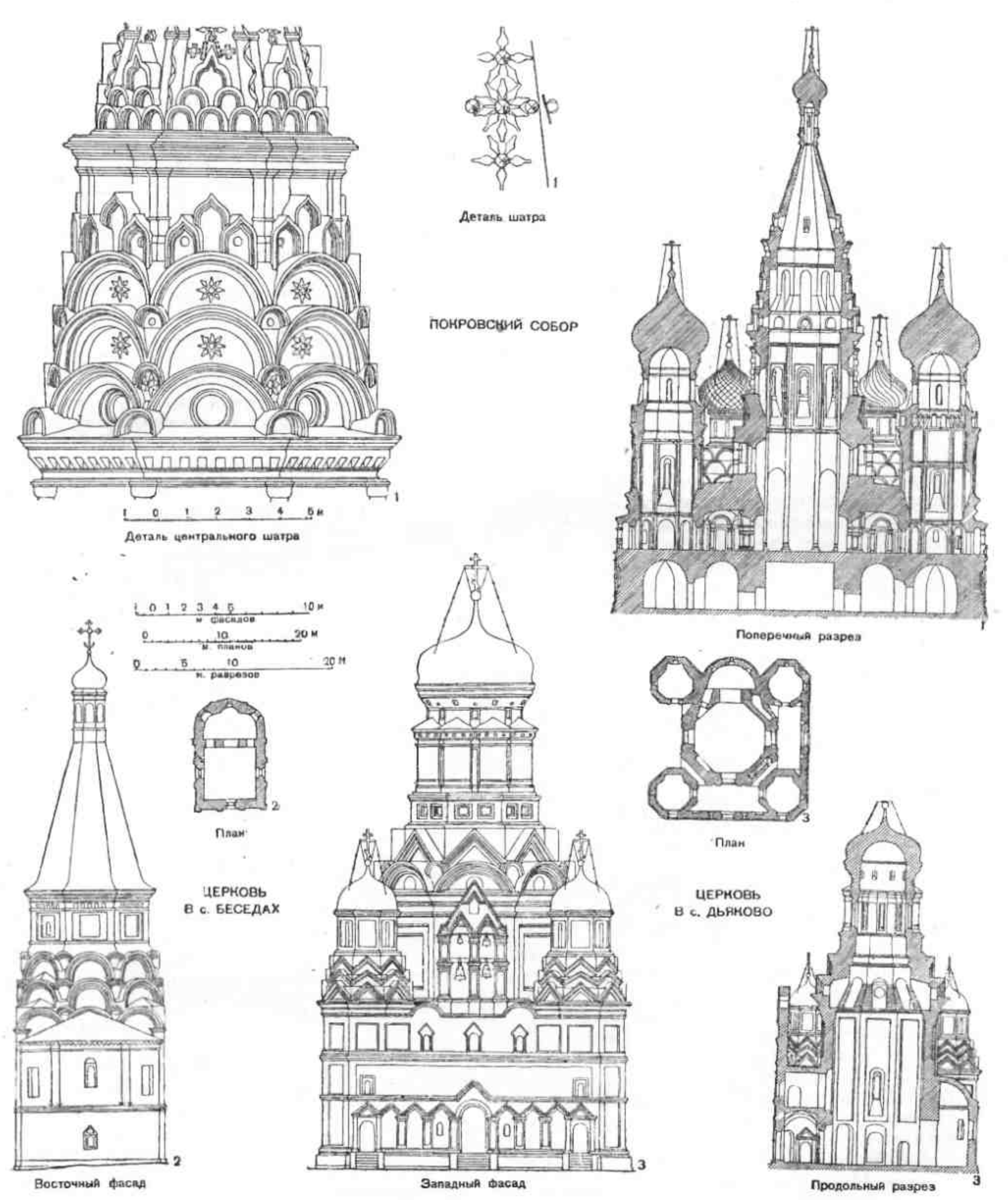
Архитектура церкви Вознесения оказала огромное влияние на последующее развитие русского зодчества. Тип стройной высотной композиции стал с этого времени характерным для русской монументальной архитектуры.

Дальнейшее развитие этого архитектурного типа прослеживается от одного крупнейшего памятника к другому. Следующим среди них была церковь Иоанна Предтечи в с. Дьякове, поблизости от Коломенского, построенная, как полагают, около 1547 г. в ознаменование принятия в этом году Иваном IV царского титула (стр. 328). Третьим выдающимся архитектурным произведением этого ряда был Покровский собор (Василий Блаженный) в Москве, сооруженный в 1555—1560 гг. в память покорения Казани и Астрахани — крупнейших событий русской истории, знаменовавших победоносное завершение длительной и кровавой борьбы русского народа с татаро-монгольскими завоевателями (стр. 329).

Чтобы правильно понять значение наиболее выдающихся башнеобразных храмов-памятников в развитии русской архитектуры, необходимо помнить, что это были только лучшие произведения из многих аналогичных, но обычно меньших по размерам построек, составлявших общий фон, на котором резко выделяются такие здания, как церкви в Коломенском, Дьякове и Покровский собор в Москве. Так, например, церкви в подмосковных селах Беседах и Городне представляют собой более скромные постройки, дающие представление о характере каменных шатровых церквей XVI в. (стр. 81). Церковь в с. Беседах первоначально имела также открытую галерею-гульбище, которая обходила вокруг здания, как и в Коломенском.

Основным элементом архитектурной композиции церкви в Дьякове (стр. 81) служит восьмигранная башня в центре, увенчанная плоским куполом, заменившим обычную церковную главу, на высоком окруженном кокошниками барабане. Группировка пяти таких башен по диагоналям составляет существенное композиционное новшество плана Дьяковской церкви по сравнению с церковью в Коломенском и, вместе с тем, предвосхищает группировку башен Покровского собора (Василия Блаженного) в Москве.

Композиция храма из четырех башен, размещенных симметрично вокруг пятого, центрального столпа, характерна для деревянного зодчества, так же как и остроконечные фронтоны вместо обычных кокошников и восьмигранная форма башен, обработанных снаружи прямоугольными впадинами, напоминающими деревянные филенки. Первоначально Дьяковская церковь имела несколько иной облик, так как отсутствовали закрытые наружные галереи, звонница и центральная апсида. Все эти части были добавлены несколько позднее.



1. Москва. Покровский собор «на рву»—«храм Василия Блаженного». 1555—1560 гг. Зодчие Барма и Посник.
2. С. Беседы близ Москвы. Церковь Рождества Христова. XVI в. 3. С. Дьяково близ Москвы. Церковь Иоанна Предтечи. 1547 г.

Наружные массы здания отличаются спокойствием и величием, а архитектурные формы — необычайной пышностью. Средняя башня доминирует над четырьмя малыми восьмигранными, вследствие чего композиция церкви имеет некоторую связь с традиционным пятиглавием. Благодаря сопоставлению одной большой и четырех малых башен достигнуто впечатление большой монументальности центрального объема и всего сооружения в целом. Преобладание средней башни подчеркнуто и тем, что ее широкий и массивный барабан окружен восемью мощными полуцилиндрами. Внутри здания система перехода от верхних барабанов к стене представляет собой точное воспроизведение навесных бойниц — «машикулей» крепостной архитектуры (стр. 328). Формы крепостной архитектуры нашли свое отражение и во внешней архитектуре здания, где те же декоративные машикули обрамляют основание центральной главы и полукруглые контрфорсы барабана.

Как и в Коломенском храме, в архитектурном образе Дьяковской церкви мы видим смелое нарушение старых традиций культового зодчества, создание нового художественного образа, резко отличающегося от прежних кубических одноглавых и пятиглавых храмов, вызванное стремлением сильнее подчеркнуть мемориальный, т. е. по существу светский, характер сооружения.

Выдающееся произведение архитектуры XVI в. представляет собой белокаменная церковь в селе Острове на Москве-реке (стр. 328). Следует отметить псковские черты, имеющиеся в церкви села Острова, например систему ступенчатых сводиков в приделах, псковские тройные орнаментальные ленты на апсидах и на барабанах приделов, бровки над окнами и некоторые другие детали.

В плане Островской церкви мы видим новый прием устройства симметричных приделов по обеим сторонам главного здания, объединенных крытой галереей. В конце столетия этот прием получил дальнейшую разработку, как, например, в церкви села Вязёмы, подмосковной усадьбы Годуновых (стр. 330), и стал особенно распространенным в церковном строительстве в XVII в.

Подъем национального самосознания русского народа после покорения Казанского ханства (1552 г.) и последовавшего затем присоединения ханства Астраханского получил идейно-художественное выражение в ярком и жизнерадостном архитектурном образе Покровского собора (Василия Блаженного) на Красной площади в Москве. Наряду с церковью Вознесения в Коломенском, это сооружение — одно из самых выдающихся созданий русского национального гения.

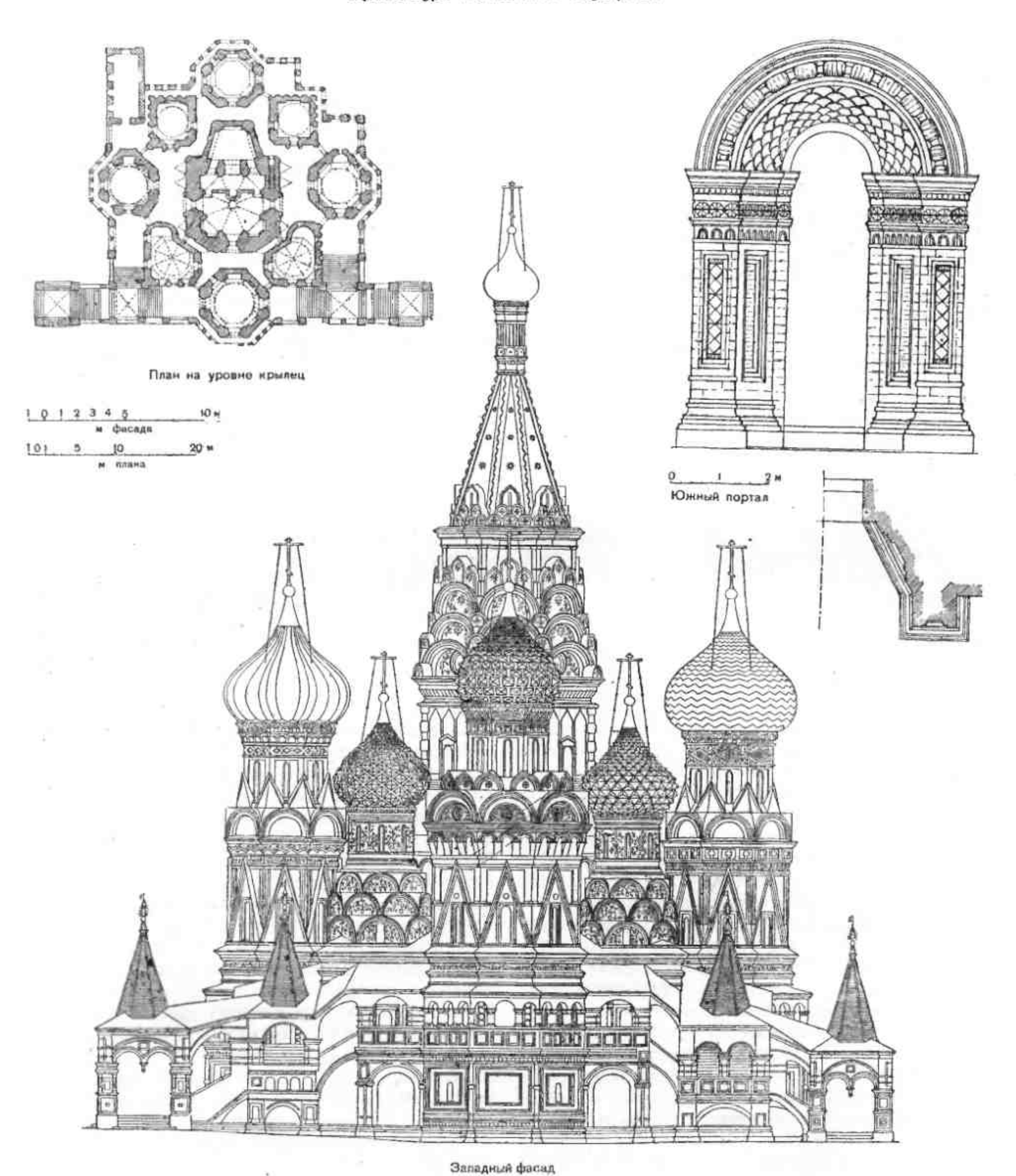
Необычные для церковных сооружений композиция и планировка, так же как и своеобразная архитектура этих зданий, наглядно свидетельствуют о том, что в XVI в. русское зодчество в лучших своих произведениях смело обращается к достижениям народного творчества для выражения прогрессивных идей своего времени.

Покровский собор на Рву (стр. 329), получивший позднее название Василия Блаженного, был построен русскими зодчими Бармой и Посником в 1555—1560 гг. В последующие периоды к основному зданию постепенно были добавлены некоторые пристройки и колокольня, существующие по настоящее время. Первоначально здание не имело яркой наружной окраски, и его симметричная композиция не нарушалась приделом Василия Блаженного и шатровой колокольней, а галерея, обходящая вокруг здания, была открытой. Без этих частей и живописной окраски здание собора выглядело значительно строже по своей архитектуре и было яснее по композиции.

Следует отметить, что постепенное добавление к основному зданию новых частей — характерная особенность древнерусского зодчества этого времени. В 1563 г. обстраивается приделами и крытыми галереями Благовещенский собор в Кремле; в это же время создается живописный архитектурный комплекс собора ростовского Авраамиева монастыря. Первоначальный кубический, пятиглавый объем собора (1554 г.) превращается в живописную группу с приделами, переходами, крыльцами и колокольней. Многочисленные пристройки не нарушают общей гармонии целого; вместе с тем в новом сочетании разнообразных архитектурных объемов усиливаются живописность и динамичность архитектурного образа.

Сложная композиция из девяти башен Покровского собора создалась не случайно. Задание, полученное архитекторами, ставило перед ними задачу: построить памятник из восьми церквей, посвященных тем святым, дни почитания которых совпадали с днями ожесточенных боев за Казань. Название собора объясняется тем, что решающий штурм Казани был победоносно завершен в день праздника Покрова, которому и была посвящена центральная церковь группы.

Однако архитекторы внесли существенное изменение в полученное задание, прибавив девятую церковь-башню. По этому поводу летопись замечает, что девятая башня была прибавлена архитекторами «не яко повелено было, но яко...



Москва. Покровский собор «на рву»—«храм Василия Блаженного». 1555—1560 гг. Зодчие Барма и Посник

разум даровася им в размерении основания», т. е. как им казалось лучшим в архитектурно-планировочной композиции здания. Это изменение можно объяснить стремлением зодчих создать симметричную архитектурную композицию (стр. 83). Соображения культового характера здесь не играли решающей роли: добавленная к группе девятая церковь некоторое время оставалась вообще без названия, и в ней не производилась церковная служба.

Здание выстроено из кирпича, фундаменты, цоколь и некоторые архитектурные детали сделаны из белого камня. В построении плана и пирамидальной композиции отдельных башен вокруг центральной, в конструкции перехода от стен к шатру световой главы центральной башни, в машикулях, примененных для наружной декорации здания, в системе кокошников и восьмигранной форме башен-«столпов», в устройстве открытой галереи, объединяющей отдельные башни, — во всем этом имеется близкое сходство с архитектурой церкви в Дьякове; вместе с тем эти приемы получили в архитектуре Василия Блаженного дальнейшее усложнение и развитие.

Анализируя архитектуру Покровского собора, можно определить основные источники, послужившие прообразами отдельных частей этого сложного по композиции здания. Несомненна глубокая внутренняя связь его архитектуры с деревянным зодчеством; об этом свидетельствуют план и многие детали здания, например трехгранная форма апсид центральной башни, восьмигранная форма башен, типичная для деревянных церквей, или характерное украшение рельефными кругами углов четырех больших башен, сделанное явно в подражание деревянному срубу.

Средняя башня собора по своей наружной композиции напоминает церковь в Коломенском: она состоит из квадратной нижней части, которая выше переходит в восьмигранник, завершенный световым шатром. К среднему, шатровому храму примыкают по диагонали еще четыре квадратные в плане бесстолпные церкви, увенчанные несколькими ярусами кокошников, расположенных в шахматном порядке, или, как говорили раньше, «в перебежку». Вместе с центральной башней эти четыре церкви образуют пятикупольное сооружение, в плане напоминающее Дьяковский храм. Между четырьмя угловыми церквами поставлены ориентированные по странам света четыре высокие восьмигранные башни. Взятые вместе, девять церквей-столпов Покровского собора, с их разнообразными по рисунку и форме главами, образуют сложную и гармоничную по ритму группу (стр. 83).

Таким образом, в основе архитектурной композиции здания лежит простая и ясная схема плана: в центре помещена главная, шатровая башня, остальные восемь столпов расположены вокруг нее, образуя в плане геометрическую фигуру в виде ромба. Открытая галерея обходила вокруг всего здания и соединяла отдельно стоящие церкви между собой. Чтобы сильнее выделить здание в ансамбле центра столицы, его поставили на подклет, высота которого достигает 6,5 *м*. Следует отметить остроумный композиционный прием зодчих, поставивших сооружение по отношению к Кремлю и Красной площади не прямой стороной его ромбовидного плана, а углом, что дает возможность видеть максимальное количество башен именно с Красной площади и из Кремля.

Скромные и тесные внутренние помещения Покровского собора, так же как и других русских башнеобразных храмов-памятников, не соответствуют величию их монументального наружного объема. Центральная башня Покровского собора имеет внутреннюю площадь 9 × 9 *м* и высоту в 47 *м*. Внутреннее помещение храма не было расписано фресками и отделано только скромными архитектурными деталями — профилированными тягами, поясками, ширинками.

Скромная отделка интерьера, контрастирующая с нарядностью внешней архитектуры здания, составляет характерную черту всех трех рассмотренных нами храмов-памятников (церковь Вознесения в Коломенском, храм в Дьякове, Покровский собор). Эта особенность сближает их со скульптурными монументами, рассчитанными на обозрение снаружи.

Динамическая, живописная композиция из девяти нарядных башен Покровского собора, отличная от статичной кубической композиции прежних соборов, с необычайной силой передает торжество и ликование народа, одержавшего решительную победу над извечным врагом. Великие русские зодчие Барма и Посник сумели в этом сказочно прекрасном сооружении найти художественный язык, родственный поэзии былин и сказок, гениально отразить в архитектуре народные основы русского искусства. Не только в русской, но и во всей мировой архитектуре трудно найти другое здание, в котором так органически было бы соединено изумительное разнообразие архитектурных деталей с непревзойденной гармонией целого.

Сооружение монументального храма-памятника в самом центре Москвы, между Кремлем и Китай-городом, явилось важным этапом в раз-

витии архитектурного ансамбля столицы. Строительство Покровского собора на Красной площади композиционно теснее связало Кремль и Китай-город. Этот памятник, в котором особенно ярко сказались своеобразные национальные черты русской архитектуры, был возведен не в Кремле, а за его стенами, на центральной торговой площади столицы; система радиальных улиц Москвы сходится к тому месту, где стоит Покровский собор (стр. 88).

Обширные масштабы государственного строительства и необходимость руководить им из единого центра вызвали организацию правительственного учреждения, ведавшего государственным строительством, — Приказа каменных дел, созданного в 1583 г. Создание Приказа каменных дел способствовало централизации всех наличных строительных кадров и обеспечило оперативное руководство наиболее важным, с государственной точки зрения, строительством. Первыми крупными работами этого учреждения были возведение стен Белого города в Москве и постройка кремля в Смоленске.

Крепостные стены Белого города (1586—1588 гг.), выстроенные под руководством «городового мастера» архитектора Федора Коня, после Кремля и Китай-города явились вторым кольцом укреплений столицы. Кирпичные стены Белого города проходили по линии современного Бульварного кольца и имели протяжение около 9 *км*. Направление стен было умело связано с холмистым рельефом местности и прихотливой сетью небольших речек и глубоких оврагов, пересекавших в то время Москву (стр. 88).

По своему внешнему виду Белый город (названный так потому, что кирпичные стены его были выбелены) напоминал укрепления Кремля. Его стены имели 28 башен, из которых 9 были с проездными воротами, устроенными в местах пересечения стен с главными радиальными улицами столицы. Толщина стены равнялась 4,5 *м*, а цокольная часть, облицованная тесаным белым камнем, была сделана откосом и имела у основания толщину в 6 *м*. Укрепления Белого города не сохранились до нашего времени: они были уничтожены в начале XIX в.

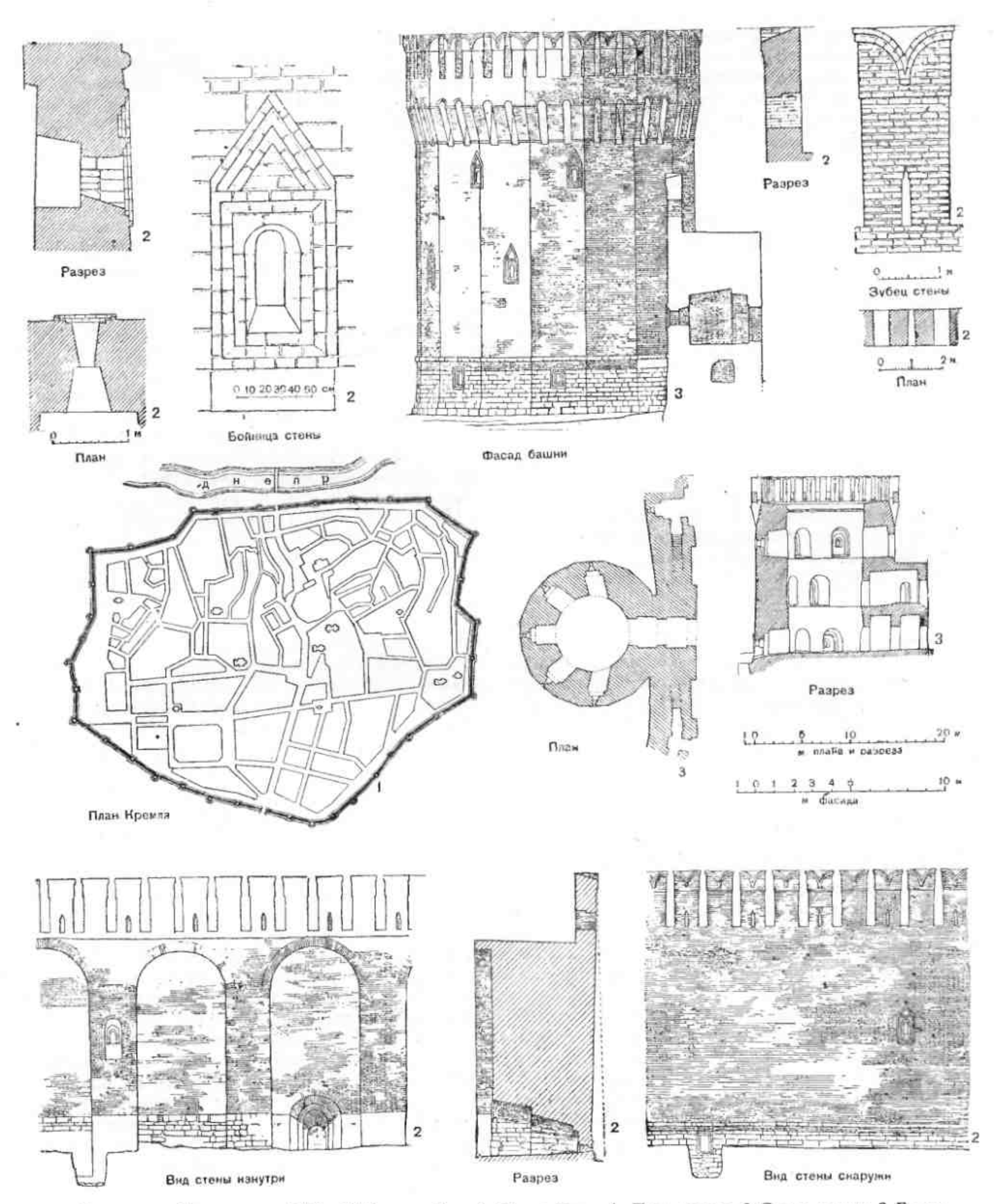
После укреплений Белого города крупнейшим строительством, проведенным Приказом каменных дел, было возведение крепостных стен Смоленска, стратегически важного города на западных границах Русского государства. Укрепления Смоленска были построены в 1596—1602 гг. также под руководством Федора Коня, наиболее выдающегося русского архитектора конца XVI в.

Заготовка строительных материалов была начата еще в 1586 г. Все частные и монастырские кирпичные заводы в районе Смоленска специальным указом «отписывались» на государя, т. е. переходили в собственность государства. Производство кирпича, обжиг извести и добыча белого камня для смоленского строительства производились во многих пунктах Московского государства. На строительство смоленской крепости было мобилизовано по всей стране около 6 тысяч строительных рабочих и 3 тысячи подвод для перевозки строительных материалов.

Принудительный труд мобилизованных крестьян широко использовался в крепостном и монастырском строительстве. Крепостные крестьяне привлекались к строительству крепостей и монастырских укреплений в порядке отбывания государственной повинности, перебрасывались с одного строительства на другое под присмотром приказных чиновников и монастырских «досмотрщиков», которые в случае бегства и поимки мобилизованного «учиняли наказание без пощады».

Из сохранившихся документов известно, что на строительство Смоленского кремля пошло 100 миллионов штук кирпича, несколько сот тысяч пудов полосового железа и множество других строительных материалов. Такой колоссальный объем строительства стал возможным только благодаря государственной централизации строительного дела. В строительстве смоленской крепости принимала участие вся Русская земля, или, как говорит летопись, «делаша его всеми городами Московского государства».

Крепостные стены Смоленска охватывали город, расположенный на высоких холмах над Днепром, и создавали, вместе с остальной застройкой, архитектурный ансамбль, замечательный по своей живописности (стр. 86 и 330). Общее протяжение стен Смоленского кремля равно 6,5 *км*. Средняя высота их около 10 *м* при толщине до 5 *м*. В основание стен и башен забивались сваи и укладывался настил из толстых дубовых бревен, на котором выложен фундамент из крупного бута, скрепленный известковым раствором. Стены выложены из прекрасно обожженного крупного кирпича. Кирпич применен здесь только для наружной облицовки стен, которые внутри имеют заполнение из бута и щебня, залитого известковым раствором. Цоколь облицован тесаным белым камнем. Крепостные стены включали 38 трехъярусных башен с площадками верхнего, среднего и подошвенного боя у каждой и девять въездных ворот. Высота некоторых башен достигала 22 *м*.



Кремль г. Смоленска. 1596—1602 гг. Зодчий Федор Конь. 1. План кремля. 2. Стены кремля. 3. Башня

В толще стен устроены ходы сообщений и помещения для складов боеприпасов и другого имущества, а под землей были сделаны тайные галереи — «слухи» на случай подкопов. Стены и башни завершены двурогими зубцами, на которые опиралась деревянная кровля. Прямоугольные башни крепости были перекрыты невысокими деревянными четырехскатными кровлями. Башни имели декоративные лопатки на углах, зубцы завершены профилированной тягой, бойницы обрамлены наличниками наподобие окон, а главные проездные ворота украшены пилястрами.

Для лучшего наблюдения и создания возможности перекрестного обстрела противника башням, в зависимости от рельефа местности и направления стены, была придана различная форма: квадратная на прямых отрезках, круглая и граненая на углах и поворотах стен. Внутренняя поверхность стен имеет высокую глухую аркаду, подобно стенам Борисоглебского монастыря (стр. 326), придающую им конструктивную устойчивость. Простые и монументальные стены Смоленского кремля отличаются тщательной отделкой архитектурных деталей, что свидетельствует о высоком художественном мастерстве архитектора Федора Коня и его помощников, которые умели прекрасно сочетать конструктивные и практические требования с большой художественной выразительностью (стр. 86).

Борис Годунов, ознакомившись на месте с планами мастера Федора Коня, писал царю: «Смоленская стена станет теперь ожерельем всей Руси... на зависть врагам и на гордость Московского государства». И действительно, Смоленская крепость не раз служила великую службу Русскому государству, принимая первый удар врага и преграждая ему путь к Москве.

В 1591 г. строится третья линия московских укреплений — Земляной город, сплошным кольцом деревянных стен опоясавший столицу на протяжении около 15 *км* (стр. 88 и 331) и включивший в свои стены ремесленные слободы, расположенные за стенами Белого города. По линии нынешнего Садового кольца был выкопан ров, насыпан земляной вал и на нем поставлены дубовые стены с 57 башнями. Башни были также поставлены на обоих берегах Москвы-реки у входа и выхода ее из пределов города. Новое укрепленное пространство получило название Скородома вследствие быстроты строительства, законченного в 1592 г.

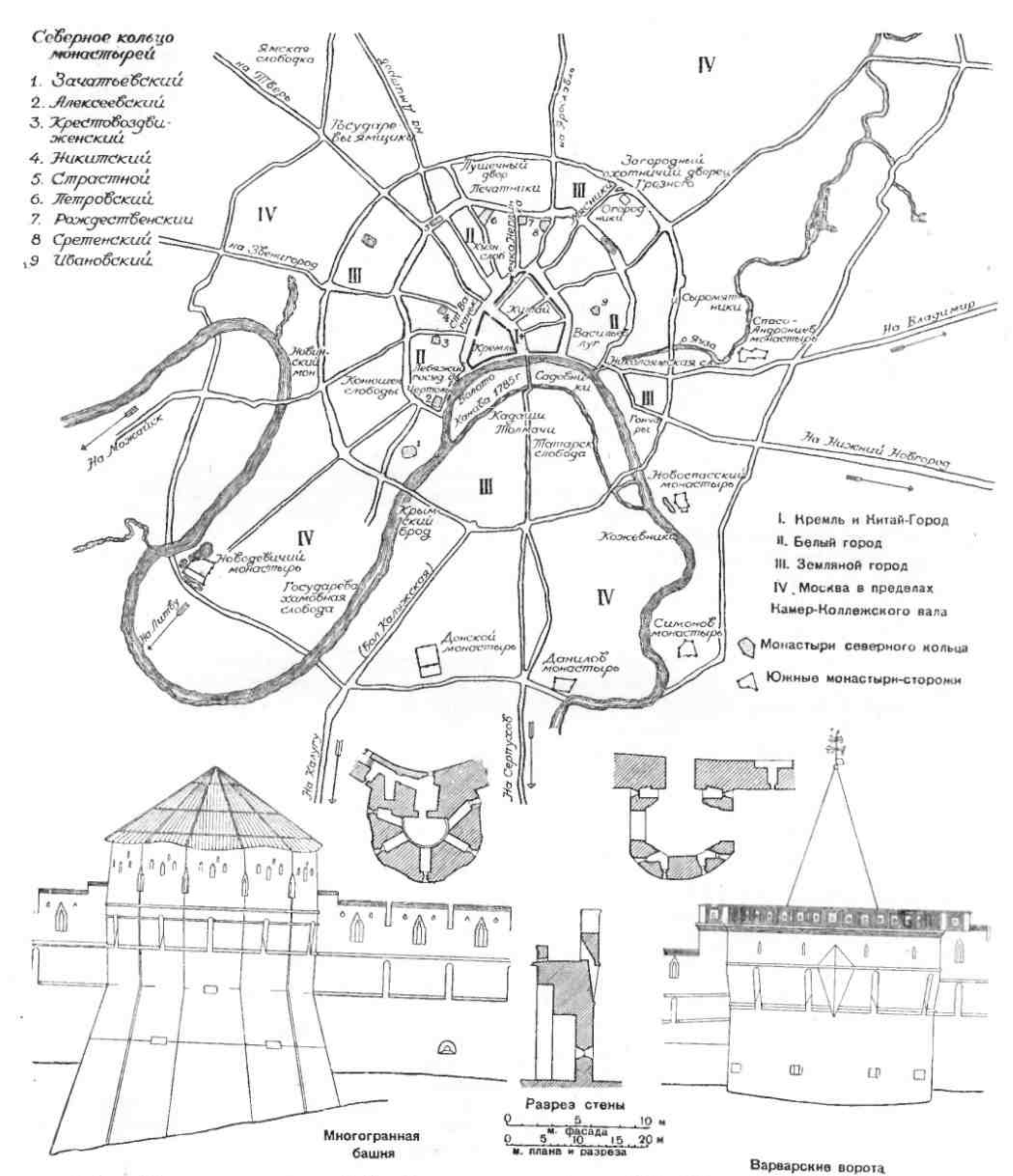
С постройкой Скородома Москва получила три концентрические линии укреплений, имевших 120 крепостных башен, что делало столицу Русского государства мощной крепостью, которая с наиболее опасной — южной стороны дополнялась полукольцом отдельных монастырей-крепостей: Андроникова, Новоспасского, Симонова, Данилова и Новодевичьего (стр. 88). Господствующее положение Кремля в архитектурном ансамбле центра Москвы было в это время подчеркнуто тем, что в 1600 г. была надстроена до современной высоты (82 *м*) церковь-колокольня Ивана Лествичника в Кремле (стр. 332). Первоначальное строительство церкви-колокольни, получившей позднее название Ивана Великого, относится к началу XVI в. По своему назначению это сооружение никогда не было только колокольней. Оно было одновременно и церковью и главной сторожевой, наблюдательной башней кремлевской крепости.

Постройка такого высотного сооружения была большим техническим достижением древнерусской архитектуры. Сооружение чрезвычайно прочно; толщина стен нижнего яруса башни достигает 5 *м*, вследствие чего площадь внутренних помещений незначительна. Все сооружение тщательно укреплено железными связами, что еще более усиливает его прочность (стр. 55).

Фундамент башни представляет собой усеченную ступенчатую пирамиду, сложенную из тщательно отесанных плит белого камня на известковом растворе, и имеет свыше 10 *м* глубины. Цоколь выложен из белого камня, а стены из большемерного кирпича на толстом слое известкового раствора. Стены тщательно укреплены железными связами, создающими своеобразную систему армирования. Детали и украшения карнизов — белокаменные.

Пятиярусный столп Ивана Великого, возвышающийся над уровнем Москвы-реки на 122 *м*, завершает развитие высотных сооружений XVI в. В противоположность стремительному взлету, характерному для архитектурной композиции церкви в Коломенском, архитектурный образ его полон спокойного величия. Каждый следующий ярус здания уменьшается в диаметре и одновременно убывает по высоте, благодаря чему ярусная композиция Ивана Великого как бы растет ввысь. Этому впечатлению способствует также примененный здесь прием конического утонения каждого яруса снизу вверх.

Величественный столп Ивана Великого объединил в качестве основной вертикальной оси все сооружения Кремля и в течение столетий был самым высоким сооружением Москвы, господствовавшим в ее ансамбле.



1. План Москвы с монастырями. 2. Китайгородская стена и башни. 1534—1538 гг. Зодчий Петрок Малый

* * *

Объединение разрозненных русских земель вокруг Москвы и сложение централизованного государства обеспечили условия для развития общерусской культуры и способствовали дальнейшему развитию градостроительства в более широком, чем это имело место ранее, масштабе и выработке новых типов и форм в архитектуре. Важнейшим явлением в развитии русской архитектуры этого времени было широкое распространение художественно-стилистических особенностей московской архитектуры. Архитектура отдельных областей и удельных княжеств постепенно теряет свои местные отличия и все более приобретает общерусский характер.

В этот период окончательно сложился тип русского каменного города-крепости, и в этом отчетливо сказалась руководящая и ведущая роль градостроительного начала в русской архитектуре. Необходимо отметить принципиальное отличие русского кремля от западноевропейского феодального замка-крепости. В то время как последний был укрепленной резиденцией феодала, русский кремль являлся центром государственной и общественной жизни города и был рассчитан на то, чтобы в случае опасности укрывать от врага население посада и окрестных селений.

Однако, помимо крепостей, из прочного и огнестойкого строительного материала — кирпича и камня — строились главным образом лишь культовые здания, дворцы и палаты богатых горожан. Огромная масса жилых построек крестьян и ремесленного населения городов, а также общественных сооружений оставалась деревянной. Контраст между роскошными хоромами светской и церковной аристократии и убогими деревянными избами трудового ремесленного населения городов, как и «черными» избами закрепощенной массы крестьянства, был наглядным свидетельством бесправия и нищеты трудового люда в феодальном государстве.

Древнерусская архитектура не знала скульптурных монументов в память особо выдающихся событий: их заменяли архитектурные сооружения. Эти памятники в честь важнейших событий в политической жизни Русского государства имели церковно-культовое назначение. Вместе с тем, самый факт создания монументальных общественных зданий, в которых культовое назначение отходило на второй план, был прогрессивным явлением, так как он свидетельствовал о дальнейшем освобождении искусства архитектуры от идеологического влияния религии и церкви.

Идейная выразительность, своеобразие архитектурной композиции, необычайное богатство архитектурных средств, создающих целостный монументальный образ русских церквей-башен XVI в., делают эти сооружения величайшими созданиями русской национальной архитектуры.

Для блестящего развития русской архитектуры в XVI в. огромное значение имела ее глубокая, органическая связь с истоками народного зодчества. Это было одной из причин того, что русская архитектура этого времени смогла с такой удивительной полнотой выразить в художественной форме присущие ей своеобразные национальные особенности.

Вышедшие из народных низов гениальные русские зодчие обращались в своем творчестве к неисчерпаемой сокровищнице деревянного зодчества, творчески перерабатывая его художественное наследие в монументальной каменной архитектуре. Архитекторы XVI в. выработали новые композиционные приемы, архитектурные типы и формы, которые оказали глубокое влияние на последующее развитие русского зодчества.

Архитектура XVI в. имеет все черты национального искусства, отразившего своеобразное понимание прекрасного. Это не противоречит тому, что в ней встречаются отдельные конструктивные приемы и архитектурные детали, близкие западноевропейской архитектуре того времени (крепостное строительство, Архангельский собор в Кремле). У русских мастеров эти приемы получили глубокую творческую переработку, благодаря чему они органически вошли в русскую архитектуру как ее составные элементы, подобно тому, как это имело место и у других народов.

Архитектура этого времени характеризуется подъемом в области строительной техники, что сказалось в разработке новых, смелых конструктивных приемов, например в строительстве высотных сооружений, в изобретении новой системы кирпичного перекрытия — крещатого свода, а также в широком применении железных связей и распространении бесстолпных перекрытий. Эти технические и конструктивные достижения особенно замечательны в период, когда в западноевропейской архитектуре конструктивная сторона с развитием барокко отошла на второй план. Русские зодчие XVI в. не утеряли понимания того, что в подлинно высокой архитектуре идейно-художественная и материально-практическая стороны всегда органически связаны друг с другом. В этом органическом единстве заключается высокое художественное и техническое совершенство лучших произведений русской архитектуры XVI в.

4. РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА XVII в.

Длительный процесс усиления крепостного гнета и разорения крестьянства привел на рубеже XVI и XVII вв. к резкому обострению классовой борьбы внутри Московского государства. Крестьянские восстания явились стихийным протестом против феодального гнета. Крестьянская война совпала с обострением борьбы за власть внутри класса феодалов и последовавшей иностранной интервенцией. Только благодаря широкому общенародному движению против интервентов в 1612 г. была освобождена Москва, и освободительная борьба закончилась победой русского народа.

Хозяйственная разруха и иностранная интервенция тяжело отразились на внутреннем состоянии Русского государства. Прекратил свою деятельность Приказ каменных дел, растерялись строительные кадры. В первой четверти XVII в. монументальное строительство почти не велось. После разгрома интервентов и укрепления центральной власти царское правительство всю тяжесть восстановления хозяйства возложило на плечи крестьян и городского податного населения. Городские восстания в середине XVII в. и взрыв новой крестьянской войны под руководством Степана Разина во второй половине века свидетельствовали о дальнейшем обострении классовой борьбы внутри Московского государства.

С ростом ремесла и развитием торговли экономический кризис начала столетия постепенно ликвидировался. Последующее развитие общерусских экономических связей и рост торговых и культурных связей с другими государствами подготовили почву для исторических реформ конца XVII — начала XVIII вв., укрепивших внутреннее и международное положение Русского государства и составивших своеобразный рубеж, отделяющий древнюю Русь от новой России.

В русской архитектуре XVII в. отразились сложные социально-экономические и политические процессы, способствовавшие превращению Московского государства в обширную и могущественную многонациональную Российскую империю.

Сложение всероссийского рынка и развитие буржуазных связей внутри феодально-крепостнического государства способствовали росту экономического и политического влияния купечества и накоплению в его руках значительных средств.

Наряду с дворянской аристократией складывалась и денежная аристократия, и тем самым расширялась социальная среда, финансировавшая строительство дорогостоящих монументальных сооружений. Новые, более широкие круги служилого дворянства и купечества, принимавшие участие в церковном строительстве, старались отразить в нем свои художественные вкусы.

В 20-х годах XVII в. возобновилась деятельность Приказа каменных дел, особенно усилившаяся в середине столетия. Недостаток мастеров в Москве после «московского разорения» восполнялся путем мобилизации строителей, проводившейся Приказом каменных дел в провинции.

После длительного периода хозяйственной разрухи со второй четверти XVII в. продолжается дальнейшее усовершенствование строительной техники. С середины XVII в. улучшается качество кирпича и кирпичной кладки, разрабатываются гораздо более смелые, чем в XVI в., сводчатые конструкции, увеличиваются в размерах и освобождаются от столбов внутренние помещения, в строительстве широко применяется железо, уменьшается толщина стен, увеличиваются размеры и количество оконных и дверных проемов, большое распространение получают открытые галереи и парадные лестницы.

В декоративном убранстве фасадов получают большое применение кирпичные изразцовые детали, вставленные в кирпичную кладку, детали из резного белого камня, а также цветные росписи наружных стен здания. В конце XVII в. исключительно пышную и нарядную форму приобретают порталы дверей и наличники окон. В них нередко эффектно совмещаются различные материалы — лекальный (специально формованный) кирпич для сложных деталей, поливные изразцы и резной белый камень.

Для русской кирпичной декорации конца XVII в. характерны немногочисленность основных элементов, из которых она состоит, и умение мастеров достигать большого разнообразия декоративных композиций путем многообразных сочетаний этих немногих элементов.

Развитие рыночных отношений способствует некоторой стандартизации строительных материалов, архитектурных деталей и расширяет их ассортимент в соответствии с потребностями жилищного строительства. На рынке появляются строительные материалы, в том числе кир-

пич и стандартные детали из дерева и железа. Рост добычи железа способствует все большему применению в строительстве железных гвоздей, скоб, петель, связей, оконных и дверных перемычек из полосового железа, а также листового кровельного железа. Широкое применение железных связей дает возможность создавать более смелые конструкции сводов и перекрывать более широкие, чем раньше, пролеты.

Среди имущих классов большое распространение получает каменное жилое строительство, характерное для центральных районов города, в то время как в пригородных слободах дерево еще долго остается господствующим строительным материалом.

Показателем сильно возросшего удельного веса каменной жилой архитектуры в общем строительстве XVII в. является заметное влияние ее на церковное зодчество, появление в церковных зданиях нарядного декоративного убранства, характерного для жилой архитектуры. Нарядная и красочная архитектура хором, перенесенная на церковные здания, придает им праздничный, жизнерадостный облик, но вместе с тем обусловливает некоторую дробность и измельченность архитектурных форм в крупных, монументальных зданиях.

Ко второй половине XVII в. искусство постепенно утрачивает свой преимущественно церковный характер: в живописи и литературе наблюдается стремление к изображению реального человека, в архитектуре культовых зданий заметна тенденция к уменьшению общих масштабов сооружений, приспособление их планов к потребностям повседневного быта. В художественном облике зданий постепенно стирается различие между церковным и гражданским зодчеством. Одни и те же мастера строят храмы и жилые палаты, монастырские кельи и крепостные стены, в равной мере одевая их в богатый декоративный убор. Как в деревянных хоромах, в каменных церквах и палатах большую роль в наружной композиции зданий играют лестницы и шатровые крыльца; в то же время внутреннее пространство храма теряет свои специфические особенности культового здания и превращается в просторный и хорошо освещенный зал. В церковном зодчестве все шире используются формы гражданской архитектуры.

В настойчивом стремлении найти новые пути развития архитектуры русские мастера XVII в. следуют в двух направлениях. Одни ищут новых эффектов в сложной и живописной композиции объемов, в бесконечном разнообразии и богатстве декоративного убранства здания, используя для этого художественные формы и приемы, выработанные ранее в древнерусском зодчестве. Другие стремятся к созданию компактной и стройной композиции здания, разрабатывают новые приемы архитектурной декорации, в которых значительную роль играют элементы украинской, белорусской и западноевропейской архитектуры того времени, пытаются ввести в декоративное убранство некоторую стандартизацию, создать единство художественной системы.

Эта борьба двух течений в архитектуре отражала идейную борьбу между старым и новым укладом жизни, достигшую особой остроты к концу XVII в. Народные восстания и массовое движение раскола внутри церковной организации отражали идейное брожение в широких демократических слоях русского общества и расшатывали основы официальной идеологии. Слепая вера в непогрешимость заветов старины уступала место критическому отношению к прошлому.

Русская архитектура XVII в. может быть условно разграничена на три периода.

Первый период — архитектура начала XVII в. (первая четверть века), когда в условиях борьбы с иноземной интервенцией и последовавшей экономической разрухи строительство резко сократилось. Для архитектуры этого периода характерно повторение старых, традиционных художественных форм и композиционных приемов.

Второй период — архитектура середины XVII в. (вторая и третья четверти века), период бурного расцвета строительства в Москве и в провинции, когда в тесной связи со сложением всероссийского рынка в монументальном строительстве значительную роль начинает играть богатое купечество. В это время вырабатываются новые художественно-стилистические особенности «узорочной» архитектуры XVII в.

Третий период — архитектура конца XVII в. (последняя четверть века), когда окончательно складывается абсолютистское государство, полностью подчинившее себе церковную организацию, значительно сильнее чем раньше сказывается светский характер в культовом зодчестве и крепнут культурные связи с Украиной, с Белоруссией, с западноевропейскими странами. В этот период древнерусское зодчество достигает высокого совершенства и стилистического единства не только в архитектуре культовых зданий и монастырских ансамблей, но и в общественных и жилых зданиях и в инженерных сооружениях.

а) Архитектура начала XVII в.

Одно из наиболее ранних сохранившихся до нашего времени сооружений XVII в. — московская церковь Покрова в Рубцове (стр. 334), заложенная в 1619 г. в память победы над польско-шведскими интервентами и законченная только в 1627 г. Церковь в Рубцове является бесстолпной, по образцу посадских храмов XVI в. Хотя здание поставлено на высокий подклет, в его приземистом и грузном архитектурном облике трудно разгадать мемориальное назначение сооружения, что свидетельствует о значительном ослаблении идейной насыщенности и художественной образности архитектуры по сравнению с предыдущим временем.

Вместе с тем, в архитектуре церкви Покрова в Рубцове продолжены традиции русского зодчества конца XVI в. В ее плане (стр. 77) — с двумя приделами и галереей, первоначально открытой наружу широкими арками, — заметно подражание системе годуновской церкви в Вязёмах, в то время как крещатый свод, отсутствие внутренних столпов, так же как и пирамидальное завершение одноглавого здания рядами кокошников, близко соответствуют архитектуре старого собора Донского монастыря, построенного в конце XVI в.

Архитектура рубцовской церкви отличается простотой и сдержанностью, напоминающей художественные формы XVI в. Ее средние три кокошника, поднимающиеся ступенями к центральному барабану с каждой стороны фасада, строго конструктивны и отвечают устройству крещатого свода внутри здания. Плоскости стен, простые и гладкие, имеют традиционное тройное членение плоскими лопатками. Обрамления закомар и кокошников, ширинки галереи и аркатурные пояса барабанов глав состоят из немногочисленных простых кирпичных профилей. В целом архитектурные массы здания выглядят несколько расплывающимися вширь, что в значительной степени объясняется наличием приделов и галерей, придающих церкви вид низкой, тяжеловесной и приземистой пирамиды.

Ряд построек в других городах, близких по времени к церкви Покрова в Рубцове, как, например, одноглавый городской собор в Вязьме (1626 г.) и церковь Николы Надеина в Ярославле (1621 г.), бывшая первоначально пятиглавой, также продолжает художественные традиции XVI в. Существенную особенность Николо-Надеинской церкви составляет простая четырехскатная кровля вместо обычного позакомарного покрытия. Это наиболее ранний пример четырехскатного покрытия, постепенно начинающего вытеснять, как более удобное и рациональное, декоративные ярусы кокошников, между которыми задерживались снег и дождевая вода, размывавшая своды. В церкви Николы Надеина были изначально заложены все арочные проемы галереи-паперти, что было вызвано желанием утеплить верхние помещения и использовать нижние под склады для товаров.

В этот период продолжали строить и шатровые церкви. Таковы, например, церковь в селе Медведкове под Москвой (стр. 334), выстроенная около 1623 г., и трехшатровая церковь в Угличе (1628 г.), получившая исстари название «Дивной». Архитектура этих сооружений свидетельствует о продолжении прогрессивных традиций русского зодчества предыдущего столетия. Однако вместо строго конструктивных каменных шатров XVI в. в угличской Дивной церкви все три шатра являются уже декоративными надстройками, совершенно не связанными с интерьером здания.

В церкви села Медведкова применен новый конструктивный прием перехода от основного четверика к восьмерику путем устройства системы ступенчатых арок по сторонам четверика. Это дало возможность значительно уменьшить площадь восьмерика и сделать кирпичный шатер более стройным и изящным по пропорциям, чем шатры XVI в. Высота шатра в медведковской церкви в два с половиной раза больше диаметра его основания, в то время как каменные шатры XVI в. имели высоту не более двух диаметров основания. Снаружи на свободных углах четверика поставлены четыре главки, которые вместе с центральной главой отвечали требованию традиционного пятиглавия храма и придавали бóльшую живописность его силуэту.

Характерное для XVII в. стремление к декоративности и живописности сказалось в каменной шатровой надстройке Спасской башни Московского Кремля (1625 г.), на которой часовой мастер Христофор Галовей устроил новые большие часы с боем взамен прежних, установленных там еще в XVI в., когда верх башни был деревянным. Ворота Спасской башни служили главным, парадным въездом в Кремль. Поэтому они значительно раньше, чем другие кремлевские башни, получили нарядную обработку верха (стр. 333), в которой готические формы были своеобразно переработаны в духе московского зодчества с характерными для него ярусной композицией, сочностью белокаменных деталей, живописным сочетанием красного кирпича и белого камня.

* * *

От первой четверти XVII в. до нас дошло сравнительно мало каменных построек. Монументальное строительство в это время было незначительным, так как все усилия государства были сосредоточены на борьбе с иноземной интервенцией. Хозяйственная разруха, препятствовавшая развитию монументального строительства, была преодолена только в середине столетия. Зодчие немногочисленных сооружений этого периода следуют архитектурным традициям конца XVI в. и повторяют с небольшими изменениями архитектурные типы и художественные приемы, характерные для того времени.

Деревянное зодчество всегда имело свои специфические особенности и оказывало значительное влияние на развитие каменной архитектуры. Это особенно наглядно можно видеть в архитектуре XVII в. Развитие народной архитектуры тормозилось господством крепостнической системы, определявшей неподвижность быта и устойчивый характер крестьянского деревянного зодчества XVII—XVIII вв. Последнее продолжало сохранять старую, хотя и высокую технику, мало изменившуюся с древнейших времен.

От XVII в. сохранилось большое количество деревянных культовых сооружений вне Москвы, особенно на севере, в местах, отдаленных от столицы и больших городов. Крестьянские жилые постройки этого времени до нас не дошли, и лишь более поздние, датируемые не ранее конца XVIII в., сохранились в очень небольшом количестве. Однако вследствие устойчивости форм народной архитектуры и медленного развития строительной техники древние традиции сохранялись здесь более прочно, чем в каменной городской архитектуре. Это позволяет нам дать характеристику особенностей деревянной жилой и культовой архитектуры XVII в. на основе дошедших до нас более поздних сооружений.

б) Особенности деревянного зодчества

Несмотря на развитие в XVII в. каменного строительства, деревянная архитектура продолжала оставаться количественно преобладающей даже в Москве, не говоря о других городах. Что же касается сел и деревень, то там единственственным, как и прежде, оставалось деревянное строительство.

Как и раньше, в дереве возводились всевозможные постройки, причем в жилых домах XVII в. сохранились, в основном, прежние приемы композиции, и лишь в богатых хоромах и дворцах появились более сложные формы покрытий и убранства фасадов. Композиция церквей в XVII в. также начала усложняться в силу присоединения к ним приделов и трапезных (иногда отапливавшихся, что привело к устройству в церквах низких потолков, отрезавших помещение церкви от шатровых и ярусных верхов), появления высоких подклетов и применения покрытий, не связанных в такой степени, как раньше, с планами зданий. Такое усложнение форм русской деревянной архитектуры наблюдалось в особенности в городах и других экономически развитых пунктах страны, в чем сказывалось и влияние каменной городской архитектуры этого времени.

На севере и востоке, в более удаленных от Москвы частях страны, где не было ни крупных городов, ни помещичьих усадеб, деревянная архитектура не только в XVII, но и в XVIII вв. продолжала сохранять более тесную связь с ранними периодами своего развития, так как в XVIII в. эти места оказались в стороне от главных торговых путей. Поэтому деревянную архитектуру XVIII в. в этих областях следует рассматривать как продолжение и развитие более ранней деревянной архитектуры.

* * *

В русской деревянной архитектуре XVII—XVIII вв, преобладали прежние приемы возведения стен и покрытий из горизонтальных венцов. Таким способом выполнялись и наиболее сложные покрытия этого времени — «кубоватые», т. е. четырехскатные, имеющие в разрезе криволинейные очертания, похожие на очертания луковичных глав, и ярусные башни, состоящие из ряда восьмериков. Конструкция шатров, отрезанная от церквей потолками, начала постепенно изменяться в сторону уменьшения их веса: сначала появились шатры, рубленные «в режь», т. е. с соединением бревен между собой не в полдерева, а в четверть дерева, почему между ними оставались зазоры. Затем (главным образом в Прионежье) появились шатры, рубленные до половины высоты, тогда как верхняя половина имела вид легких наслонных стропил со средней стойкой, опирающейся на прогоны, врубленные в венцы нижней части шатра. Наконец, от начала XVIII в. сохранилось небольшое число шатров, сделанных целиком по стропилам, причем эти висячие стропила большой высоты и значительного пролета имели сложную конструкцию.

К этому же времени относятся и подвесные потолки, устраивавшиеся большей частью «небом», в виде усеченной пирамиды, и подве-

шивавшиеся на железных хомутах к нижнему поясу стропил или к балкам, врубленным в стены сруба. Иногда и верхние части ярусных церквей поддерживались мощными балками из двух или трех бревен, связанных между собой железными скобами. Потолки трапезных имели вид наката из пластин, опиравшегося на стены и мощные прогоны — матицы, поддерживаемые одним или двумя резными столбами из толстых бревен (стр. 101 и 335). Подобного рода столбы поддерживали и верхние площадки крылец; в других случаях эти площадки лежали на бревенчатых консолях и срубах (стр. 95, 100, 335 и 337).

Верхние части крылец и висячие галереи делались каркасными, из стоек-брусьев, зажатых между нижней и верхней обвязками, и тесового заполнения между ними. Такой же была конструкция стен холодных верхних этажей — «чердаков» в хоромах. Каркасной была и конструкция колоколен, где посреди ставилась высокая стойка, а по углам здания другие стойки — бревна меньшей высоты, на которые клалось несколько венцов, служивших опорой для нижних концов стропильных ног, опиравшихся своими верхними концами на среднюю стойку. По этим стропилам и делалось шатровое тесовое покрытие (стр. 98).

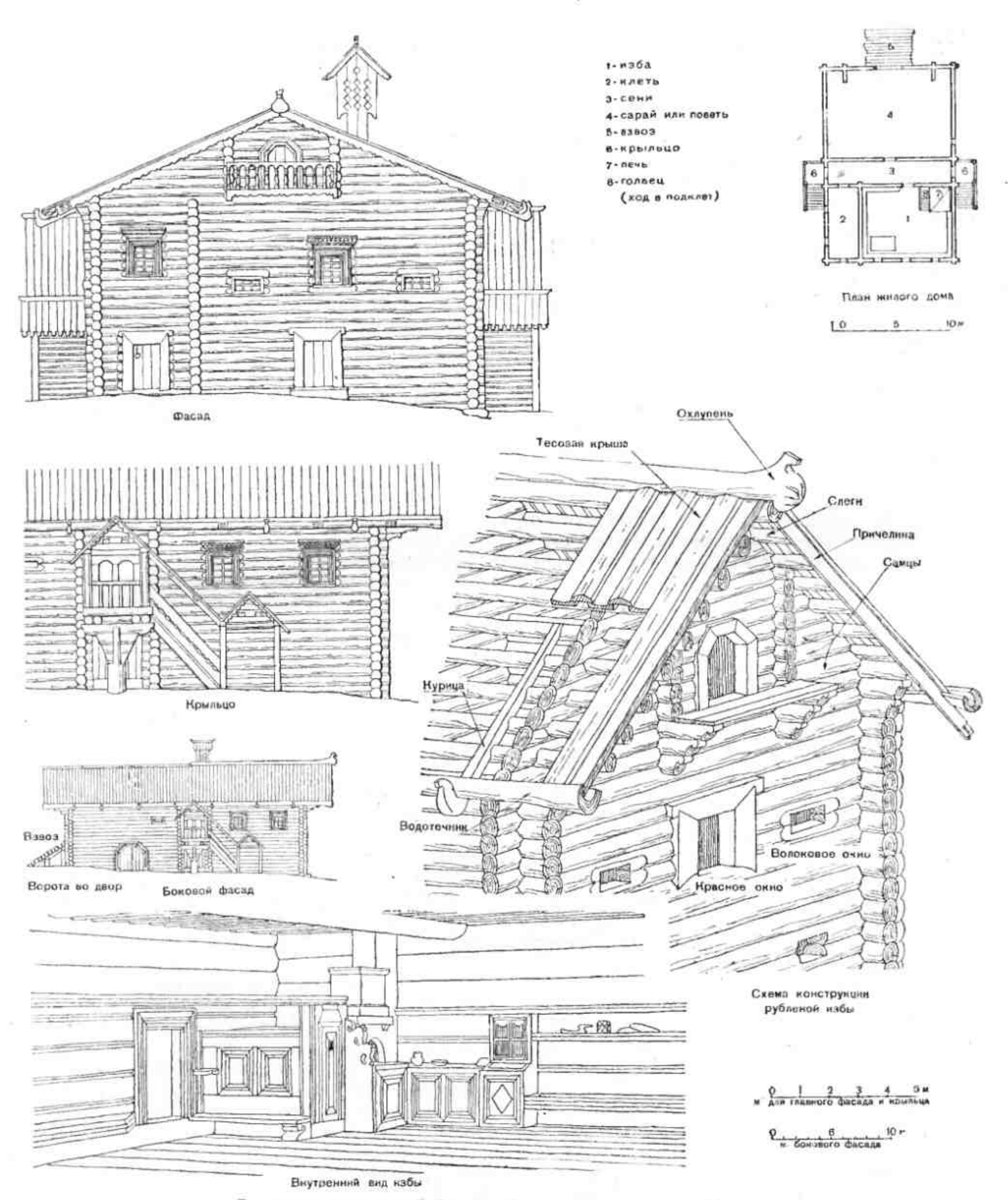
Постройки этого времени показывают нам, как делали тесовые кровли двускатных покрытий без применения гвоздей (стр. 95). Для этого на слеги — несущие части крыши — клали перпендикулярно им «курицы», срубленные с корнем молодые елки, образовывавшие крюки, свисавшие над боковыми стенами и поддерживавшие «водотечники» — бревна-желоба, служившие опорой для нижних концов кровельных тесин. Стык верхних концов тесин накрывали другим выдолбленным бревном — «охлупнем», державшимся своей тяжестью или укреплявшимся деревянными стержнями «стамиками», пропущенными через него и коньковую слегу.

Многочисленные изображения XVII в. (чертеж Тихвинского монастыря, рисунки Олеария, Мейерберга и др.) вместе с описаниями того времени дают возможность судить о деревянных жилых домах. Простейшие жилые постройки состояли из одной покрытой двускатной крышей клети, стены которой прорезало несколько маленьких волоковых окон. Такие же однесрубные дома делали и на подклете, причем почти всегда они изображались без наружного крыльца. В деревнях однесрубные дома были более редки, чем в городах; к деревенской избе почти всегда присоединялся второй сруб для хлева и сенника, либо находившийся под одной крышей с ней, как это делалось на севере, либо покрытый самостоятельно, что было обычным в центральных областях. В большинстве случаев избы ставились на подклеты, хотя бы и невысокие. Наружные крыльца и здесь были редки; возможно, что они составляли принадлежность более богатых построек или делались со стороны двора и не были видны с улицы.

На севере сохранилось несколько изб XVIII в., во многом схожих с изображениями их на рисунках XVI—XVII вв. Из них интересна изба в селе Брусенец (Вологодской обл.), где собственно изба состоит из одного большого (до 60 $м^2$), поставленного на подклет помещения с печью в углу возле входа (стр. 95). Сбоку к избе примыкает холодная, хорошо освещенная клеть, а сзади находится отделенный от жилой части узкими сенями двухэтажный хозяйственный двор с хлевами внизу и сараем для сена наверху, куда ведет снаружи бревенчатый пандус — «взвоз». К обоим концам сеней примыкают совершенно одинаковые крыльца с верхней площадкой на одном столбе, покрытой, как и нижняя, двускатной крышей (стр. 95). Вся декоративная обработка фасадов избы сводится к скромным порезкам на причелинах кровли, оконных наличниках и ограждении балкона. Украшениями служат и некоторые конструктивные элементы: концы «охлупня» и «куриц», образующие подобие птичьих голов, деревянный «дымник» (труба, выводящая дым топящейся по-черному печи) и балки над верхней площадкой крыльца, подтесанные наподобие арок.

Мощные рубленые стены, невысокая крыша с большими свесами и небольшие, широко расставленные окна придают этой избе монументальность, а легкие верхи крылец, резьба оконных наличников и причелин кровли и асимметричная композиция фасадов с живописными группами красных и волоковых окон смягчают это впечатление и наделяют здание присущими жилому дому приветливостью и уютом.

Городские деревянные жилые дома также были двух- и трехсрубными, но часто каждый сруб покрывался своей крышей, а средний сруб (сени) иногда делался более низким, чем боковые, имевшие до трех этажей в высоту. В конце XVII в. требования пожарной безопасности привели к запрещению (для Москвы) строительства трехэтажных деревянных хором, а «чердаки» — холодные верхние этажи — разрешалось строить только над сенями. Наружные крыльца были принадлежностью более богатых домов, и крыльцо с высокой крышей составляло предмет гордости хозяина дома.



Деревянное зодчество. С. Брусенец, Вологодск. обл. Изба XVIII в.

Хоромы богатых людей отличались от рядовых жилых домов, помимо своих размеров, более сложной формой покрытий. Так, в сравнительно скромных хоромах боярской усадьбы Никольское, близ Москвы, изображенных на рисунке второй половины XVII в., одна часть дома покрыта очень высокой и крутой четырехскатной крышей, другая — двускатной и средняя — сени — также двускатной, но меньшей высоты. Верхняя и нижняя площадки крыльца покрыты невысокими шатровыми крышами.

Наиболее ярким примером деревянной дворцовой архитектуры был дворец в селе Коломенском под Москвой. Построенный в 1667—1668 гг. мастерами С. Петровым и И. Михайловым, включившими в него и более старые части, он был частично перестроен в 1681 г. С. Дементьевым, заменившим башню-повалушу царских хором новой столовой избой. Спустя сто лет после его постройки, дворец был разобран «за ветхостью».

Коломенский дворец состоял из семи хором — для царя, царевича, царицы и четырех для царевен, — связанных переходами между собой, а также с подсобными помещениями и дворцовой церковью (стр. 97). Каждые из этих хором были трех- или четырехэтажными, состояли из ряда клетей со своими сенями и наружными крыльцами и отличались необычайно разнообразными покрытиями: шатрами, поставленными нередко по два и по три, простыми и крещатыми бочками и кубами. Живописности и сложности композиции здания отвечала и обработка фасадов, где были богато украшены резьбой подзоры кровель, крыльца, галереи и наличники окон. В хоромах царя, царицы и царевича фасады были обшиты тесом, что в народной деревянной архитектуре тогда не применялось, так же как и внутренняя, не только орнаментальная, но и сюжетная роспись, покрывавшая стены и потолки.

Окруженный каменной оградой, дворец вблизи мог быть обозреваем только по частям, и то одна, то другая часть его приобретали значение композиционных центров, создавая разнообразные, сменявшие одна другую картины. В то же время одинаковая композиция фасадов всех хором с нижними этажами-подклетами, большими окнами вторых этажей и легкими прорезанными сплошным рядом окон каркасными стенами верха объединяла эти картины между собой, придавая цельность всему зданию. Такая сложность замысла отличала дворец в Коломенском от произведений народного зодчества. С другой стороны, многое в этом дворце, как компоновка здания из отдельных срубов, подклеты, наружные крыльца, сочетание волоковых окон с красными, форма покрытий и т. п., было известно и в более ранних постройках — избах и церквах. В Коломенском дворце отразились и народная культура, и культура господствующего класса; мастера из народа средствами народной архитектуры создали сооружение, отвечавшее запросам и вкусам богатых заказчиков.

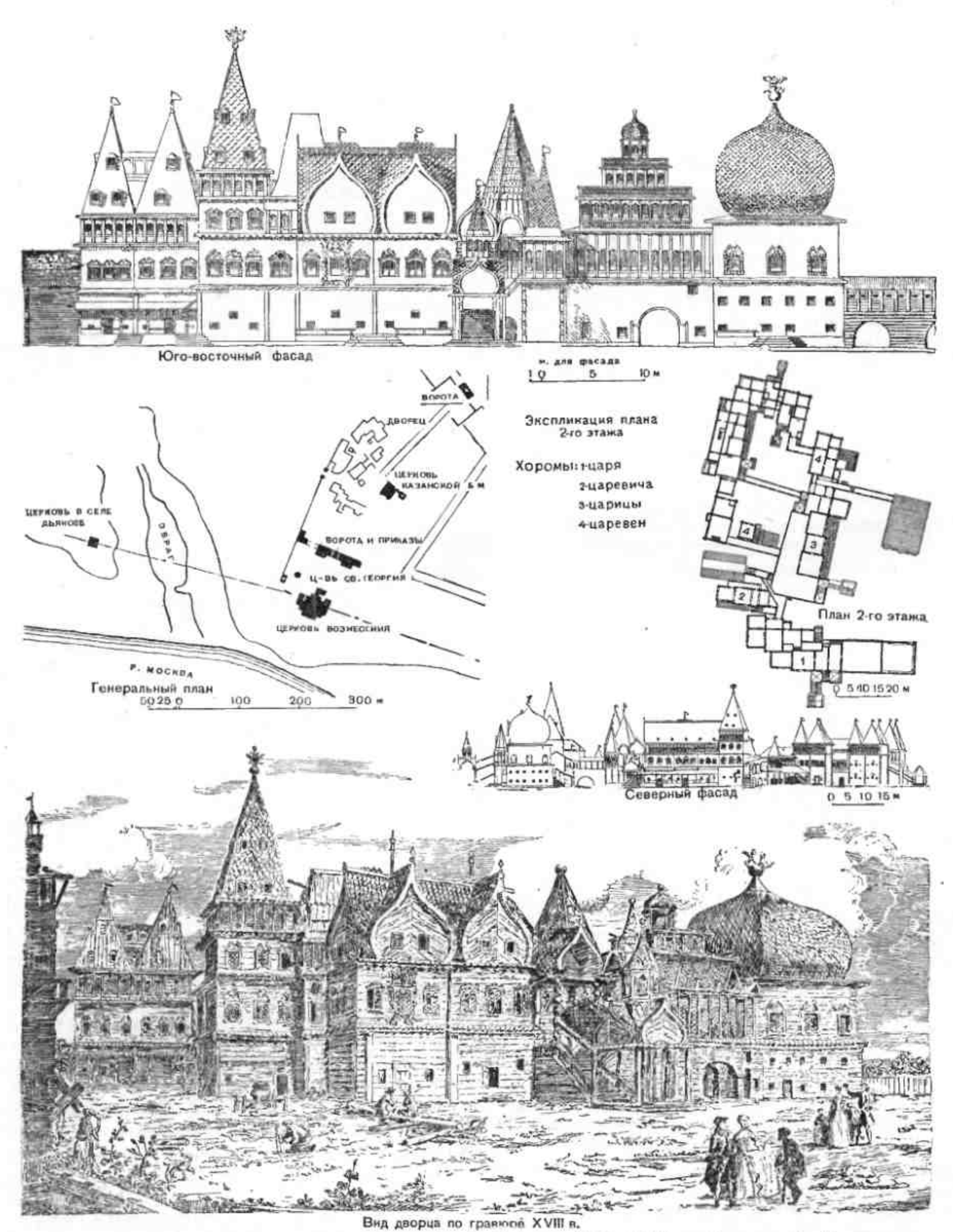
* * *

В деревянной церковной архитектуре XVII в. наряду с прежними типами клетской и восьмиугольной шатровой церквей появились новые типы: квадратные в плане шатровые церкви с восьмериком на четверике и с шатром на крещатой бочке, церкви с ярусными верхами из ряда восьмериков и церкви с так называемыми кубоватыми покрытиями.

Простейшие деревянные церкви — клетские — строились и в XVII и в XVIII вв., но теперь они ставились на подклет, и иногда с запада вместо притвора к ним пристраивалась трапезная, бóльшая по площади, чем самая церковь. Клетские церкви XVII в. обычно делались выше, чем раньше, и достигали высоты в 20—25 *м*. Примером такой церкви может служить Богоявленская церковь Елгомского погоста (Архангельской обл.) 1643 г., где церковь и алтарь покрыты очень крутыми крышами с «полицами» внизу (стр. 65). Алтари и притворы клетских церквей нередко покрывали бочками, а иногда бочка покрывала и самую церковь, что можно видеть в Троицкой церкви того же Елгомского погоста (1714 г.), имеющей с запада трапезную, потолок которой поддерживается поставленным посредине мощным столбом.

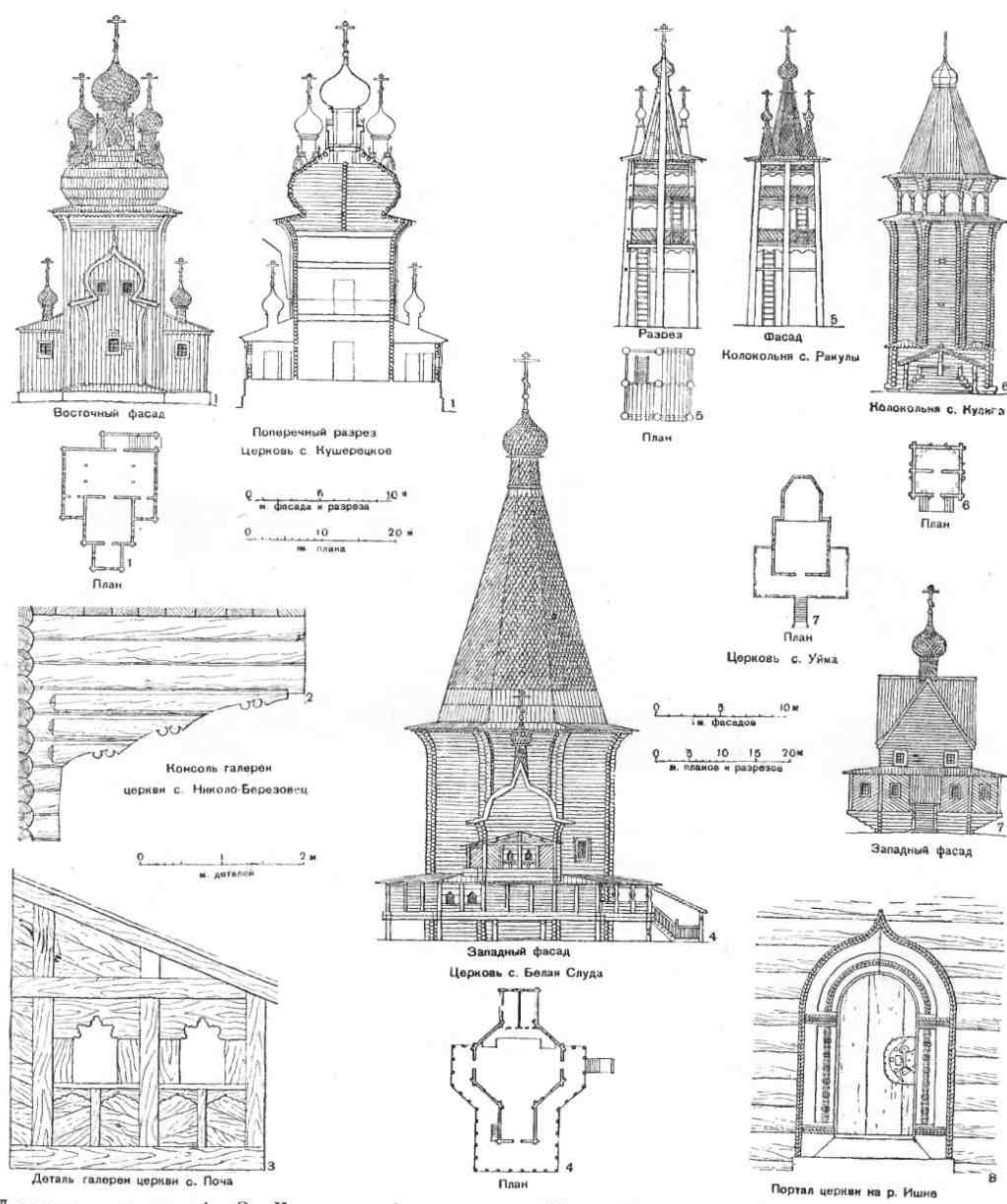
К клетским церквам близки и церкви с восьмискатным покрытием, в которых каждый из фасадов завершается фронтоном, как это можно видеть в церкви села Уйма (Архангельского района) 1708 г. (стр. 98).

Шатровые церкви, которые в средней полосе, в силу требований патриарха Никона, начинали уступать место клетским, ярусным и церквам «на каменное дело», т. е. кубическим срубам с одной или пятью главами на четырехскатной крыше, на севере попрежнему строились в большом количестве. Иногда они возводились постарому, восьмериком с двумя прирубами, как Владимирская церковь в селе Белая Слуда (Архангельской обл.) 1642 г. (стр. 98 и 336), или «о двадцати стенах», как церкви села Сельцо 1673 г. и села Ненокса 1727 г. (обе той же области), где боковые прирубы покрыты вместо



Вид дворца по гравюре XVIII в.

Коломенское, царская усадьба близ Москвы. 1. Дворец. 1667—1681 гг. Зодчие: С. Петров, И. Михайлов, С. Дементьев. 2. Генеральный план. Реконструкция



Деревянное зодчество. 1. С. Кушерецкое, Архангельск. обл. Церковь Вознесения. 1669 г. 2. С. Николо-Березовец, Костромск. обл. Никольская церковь. Конец XVII в. 3. С. Поча, Вологодск. обл. Георгиевская церковь. 1700 г. 4. С. Белая Слуда, Архангельск. обл. Владимирская церковь. 1642 г. 5. С. Ракулы, Архангельск. обл. Колокольня. 6 С. Кулига (Дракованово), Архангельск. обл. Колокольня. 7. С. Уйма, Архангельск. обл. Никольская церковь. 1708 г. 8. Церковь Иоанна Богослова на р. Ишне, близ Ростова Ярославск. обл. 1685 г.

обычных бочек шатрами, поставленными на восьмерики, образующие переход от нижнего четверика к шатру (стр. 100).

Тип шатровой церкви с восьмериком на четверике стал с XVII в. преобладающим. Многие из таких построек имели трапезную, подклет, а иногда и боковые прирубы, вмещавшие приделы. Примером такой церкви может служить церковь села Ростовского (Архангельской обл.) 1755 г., имевшая вместо трапезной охватывавшую ее с трех сторон и поставленную на бревенчатых консолях паперть-«нищевник» и крыльцо о двух всходах (стр. 101). Из позднейших церквей этого типа выделяются Благовещенская церковь 1795 г. в селе Турчасове на р. Онеге и церковь 1774 г. в г. Кондопоге Карело-Финской ССР. Первая интересна своей огромной шестистолпной трапезной (стр. 335), к которой с востока, помимо церкви, примыкают два придела. Вторая, высокая (около 45 *м*), стоящая на подклете и имеющая с запада трапезную, потолок которой опирается на два столба, отличается тем, что ее восьмерик шире четверика, а верхняя часть восьмерика сделана еще более широкой при помощи устроенного на середине его высоты дополнительного повала, украшенного фронтончиками (стр. 101). Такие фронтончики вместе с указанным расширением сруба кверху составляют характерную особенность деревянных шатровых церквей Прионежья.

Другим местным типом деревянного шатрового храма является церковь с шатром на крещатой бочке, маскирующей переход к восьмигранному шатру от четверика, непосредственно на котором он поставлен. Таковы Архангельская церковь в Юромском погосте (Архангельской обл.) 1685 г. (стр. 100 и 337) и другие церкви на Мезени и Пинеге.

Крещатые шатровые церкви в XVII—XVIII вв. почти не строились, но их несколько напоминали церкви, построенные восьмериком на четверике и имевшие четыре одинаковых прируба, покрытых бочками. Некоторые из этих церквей с прирубами, покрытыми двумя или тремя бочками, посаженными одна на другую, как это сделано в церквах села Пияла (Архангельской обл.) 1651 г. и Варзуга (Мурманской обл.) 1674 г. (стр. 336), напоминают своими переходами от нижней части к восьмерику каменную церковь Вознесения в Коломенском.

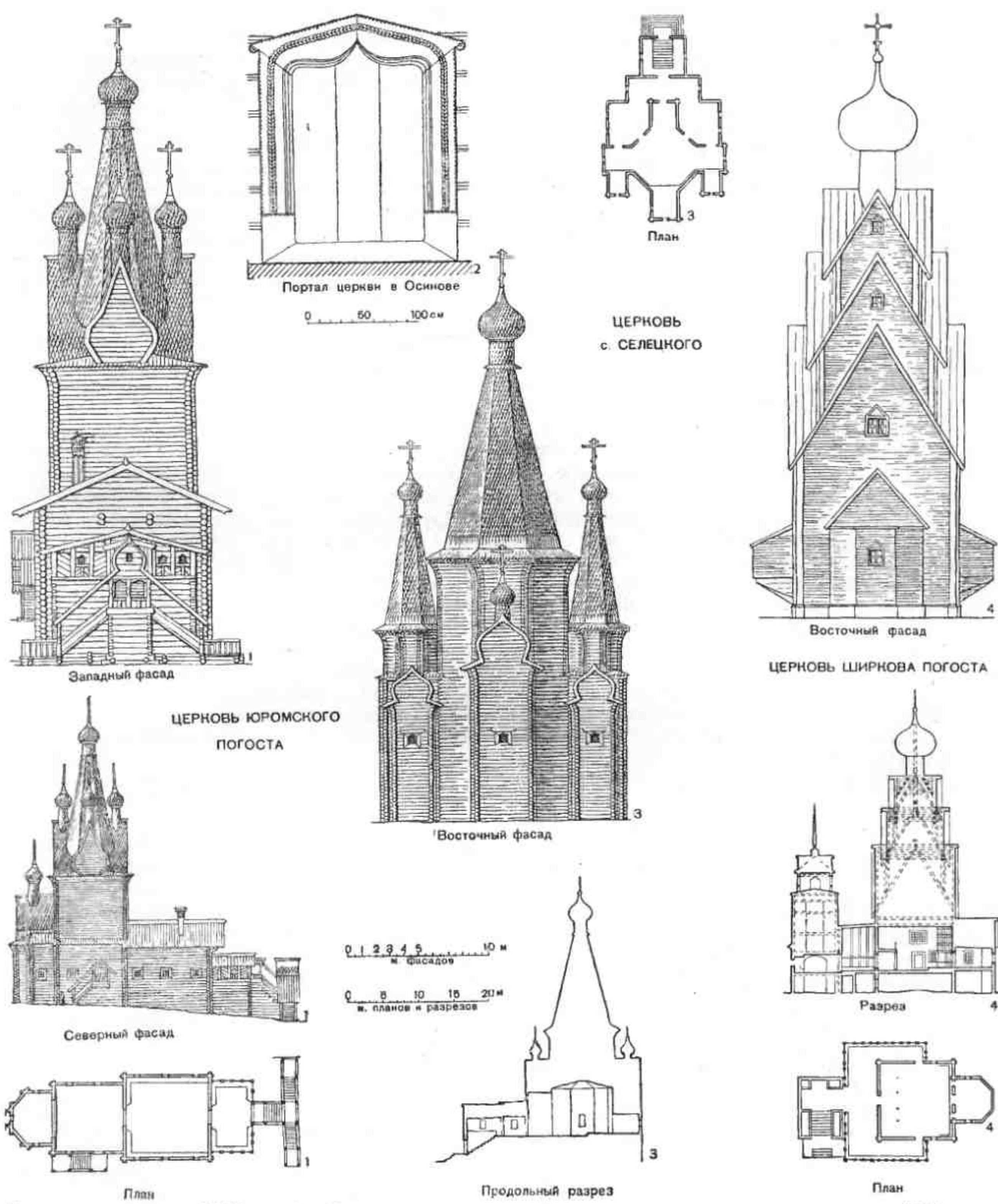
Усложнение композиции шатровых церквей, связанное с постановкой восьмерика на четверик, с сочетанием шатра с крещатой бочкой, с присоединением к церкви трапезных и приделов и с возведением их на подклетах, вызвавшим появление галерей на консолях и высоких крылец, лишило эти постройки простоты, свойственной Паниловской или Белослудской церквам, но зато наделило их большой живописностью. В этом сказалось и то, что деревянная русская архитектура в XVII в. развивалась в одном направлении с каменной, но решала стоявшие перед ней задачи свойственными ей методами — усложнением и обогащением не детальной обработки фасадов, но объема и силуэта зданий. Ту же цель — придание зданиям живописности — преследовали и кубоватые покрытия, обычные для берегов р. Онеги, и ярусные завершения церквей.

Покрытия так называемым кубом, известные со второй половины XVII в., увенчивались одной или пятью главами и хорошо вязались с бочками, покрывавшими алтарные прирубы, что видно на примере церкви села Кушерецкого (Архангельской обл.) 1669 г., в которой шеи глав поставлены на маленькие декоративные кокошнички, повторяющие форму бочки (стр. 98).

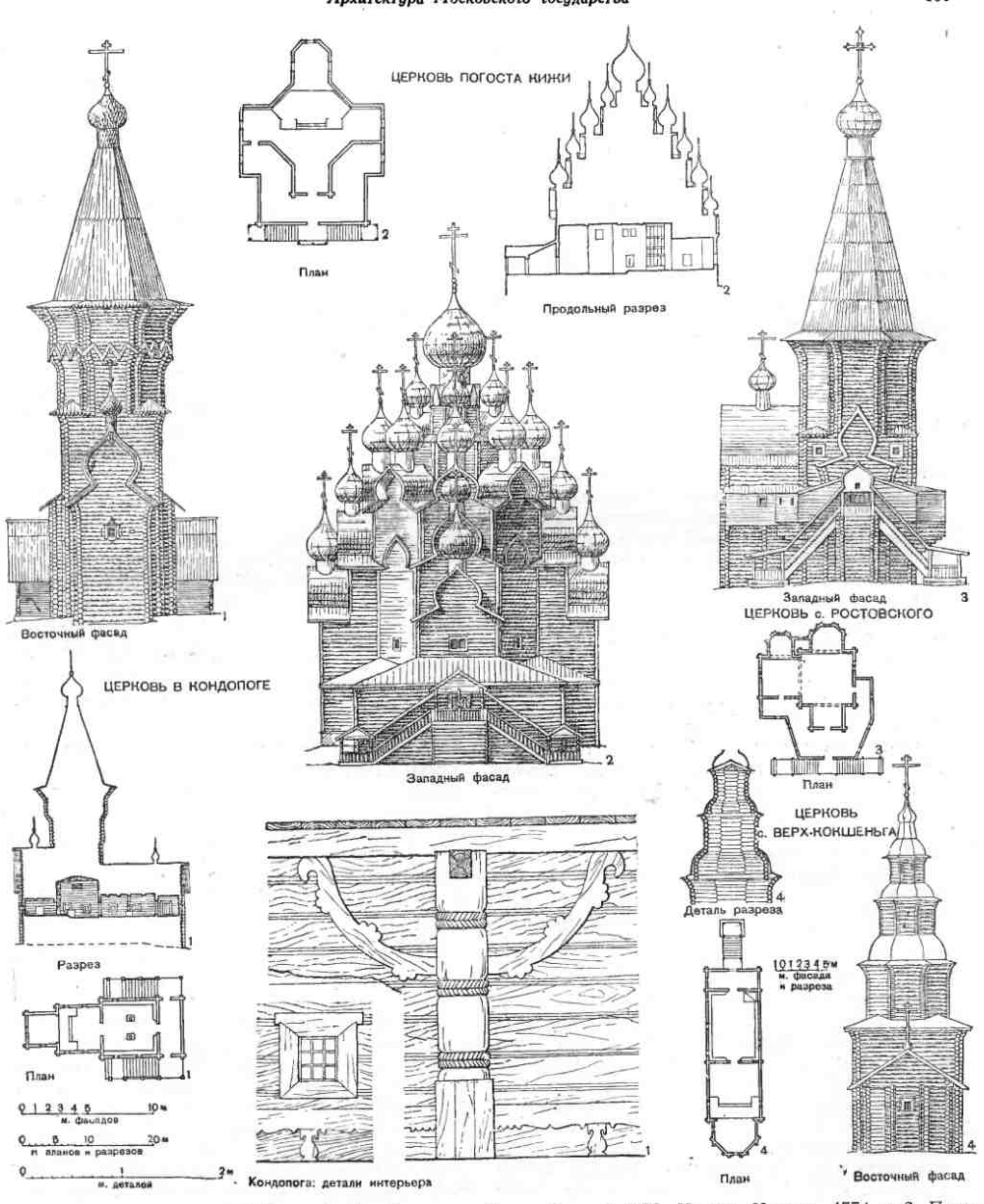
Другим проявлением в деревянном строительстве типичного для русской архитектуры XVII в. — первой половины XVIII в. стремления к живописности было широкое распространение ярусных церквей.

Ярусные церкви с четырехгранными верхними ярусами типа церкви Ширкова погоста (Великолуцкой обл.) 1697 г. (стр. 100) были в это время редки, а преобладали церкви с восьмериком на четверике. Наиболее ранние из сохранившихся построек этого типа относятся к середине XVII в., как Вознесенская церковь в г. Торжке 1653 г., нижний четверик которой несет три последовательно уменьшающихся восьмерика. Афанасьевская церковь села Верхняя Кокшеньга (Вологодской обл.) 1798 г. отличается от церкви в Торжке лишь отсутствием окон в стенах восьмериков и криволинейными очертаниями переходов от одного восьмерика к другому, выполненных, однако, по-старому, из горизонтальных венцов (стр. 101). Более скромные ярусные церкви имели только один восьмерик, стоявший на четверике и увенчанный главой, стоявшей иногда на дополнительном срубике, как это можно видеть в церкви Иоанна Богослова на р. Ишне близ Ростова и многих других.

Ярусные церкви получили в это время широкое распространение и, подобно тому, как в XVI в. под влиянием деревянных шатровых церквей появились и каменные постройки этого рода, так и в XVII в. наиболее яркие и своеобразные каменные постройки — ярусные церкви-



Деревянное зодчество XVII в. 1. Юромский погост, Архангельск. обл. Архангельская церковь. 1685 г. 2. С. Осиново, Архангельск. обл. Церковь Введения. 1684 г. 3. С. Селецкое, Архангельск. обл. Церковь Воскресения. 1673 г. 4. Ширков погост, Великолуцк. обл. Церковь Иоанна Предтечи. 1697 г.



Деревянное зодчество XVIII в. 1. Г. Кондопога, Карело-Финской ССР. Церковь Успения. 1774 г. 2. Погост Кижи, Карело-Финской ССР. Церковь Спаса Преображения. 1714 г. 3. С. Ростовское, Архангельск. обл. Церковь Флора и Лавра. 1755 г. 4. С. Верхняя Кокшеньга, Архангельск. обл. Афанасьевская церковь. 1798 г.

башни — возникли под воздействием деревянной архитектуры. Наконец, русские зодчие-плотники XVII—XVIII вв. для придания своим постройкам еще большей живописности стали увенчивать их большим числом глав.

Шатровые церкви делали пятиглавыми, ставя боковые главы над прирубами или на коньки крещатой бочки, а иногда и девятиглавыми, окружая восемью главами основание поставленного на четверик восьмиугольного шатра, как это было в церкви 1657 г. в селе Чухчерьма, близ Холмогор (стр. 337). Пять, а иногда и девять глав ставили и на крыше восьмерика ярусной церкви как это можно видеть в Покровской церкви Кижского погоста (Карело-Финская ССР) 1764 г.

В соседней с ней Преображенской церкви 1714 г. число глав доведено до двадцати двух (стр. 338). Церковь эта построена восьмериком с четырьмя прирубами, и каждая грань восьмерика увенчана бочкой, несущей главу. Над этим восьмериком высится второй (поставленный на мощные балки, к которым подвешен потолок), в свою очередь увенчанный пятиглавием, а каждый из прирубов покрыт двумя бочками с двумя главами на них, и последняя, двадцать вторая глава стоит на трехстенной апсиде, пристроенной к восточному прирубу (стр. 101). Но и в этой самой замысловатой из русских деревянных церквей впечатление великолепия создается только усложнением ее объема и силуэта, тогда как обработка фасадов продолжает оставаться попрежнему простой и сдержанной, а многократное повторение бочек и глав придает этому зданию единство и цельность. Внутри церковь в Кижах невысока благодаря ее подвесному потолку — «небу», и такой контраст между внешним и внутренним видом с XVII в. начинает становиться обычным для русских деревянных церквей. Но зато появление в них дополнительных помещений — трапезных, связанных с церквами широким проемом, придавало большую сложность их внутренней архитектуре, особенно при наличии в трапезных столбов, украшенных резьбой. Потолки более богатых церквей иногда покрывались живописью, сделанной по холсту, а с середины XVIII в. наряду с тубловыми иконостасами начали появляться иконостасы, украшенные резными колонками, несущими раскрепованные антаблементы.

Колокольни, которых немало строилось в XVII—XVIII вв., были разнообразными — от врытого в землю толстого столба, на котором под двух- или четырехскатной крышей висели колокола, и до больших восьмигранных башен с шатровыми покрытиями. Стоечная конструкция квадратных в плане колоколен часто делалась открытой, как в колокольне села Ракулы на Северной Двине, интересной своим пятишатровым покрытием (стр. 98). В восьмиугольных в плане колокольнях стойки закрывались срубом, что можно видеть в колокольне села Кулига (Архангельской обл. стр. 98), стойки которой опираются на прогоны, врубленные в стены сруба с его внутренней стороны.

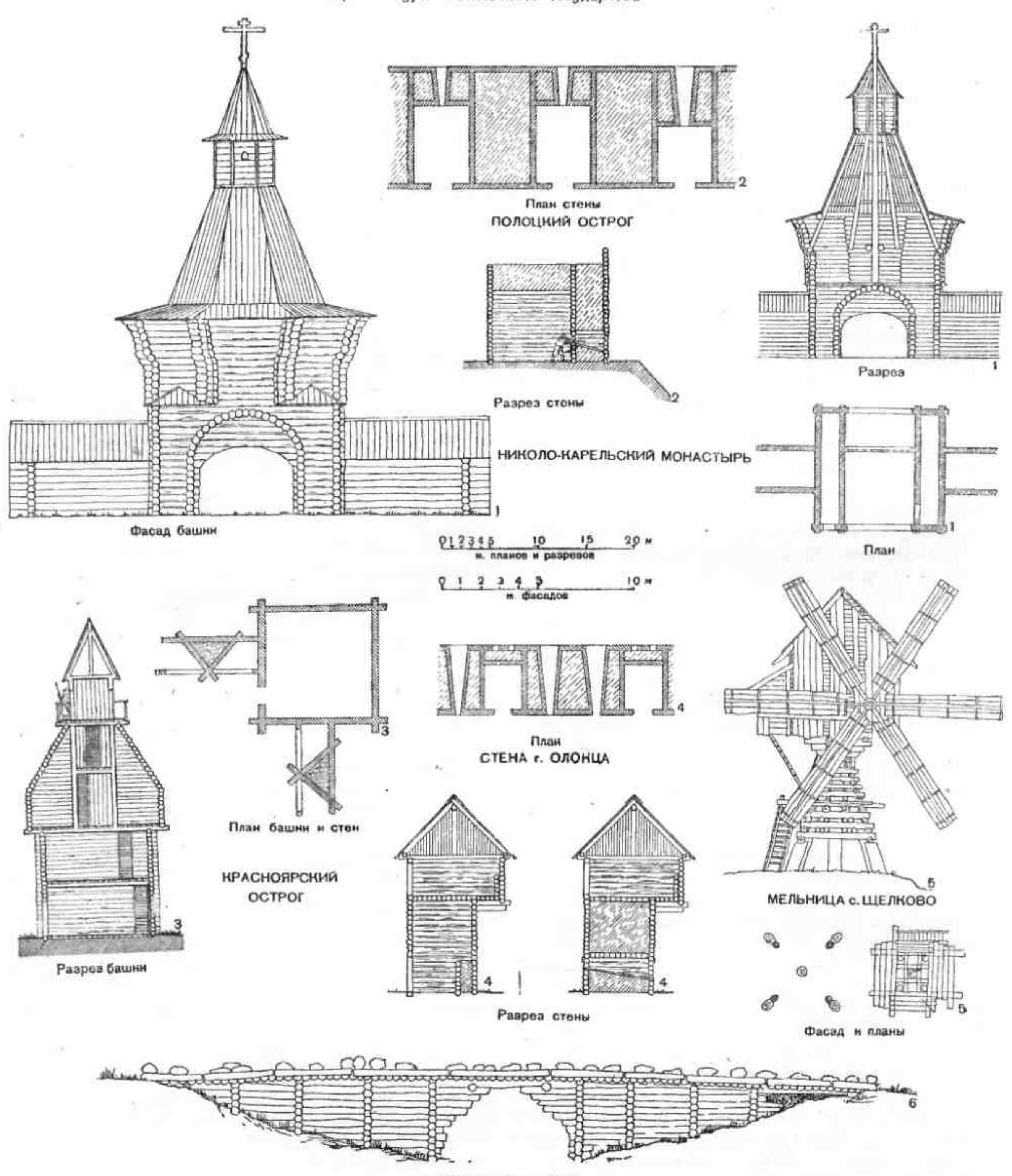
* * *

В дереве возводились не только отдельные здания, но целые деревни, села и погосты. Архитектурная целостность в деревнях достигалась многократным повторением общей композиции изб и их основных форм при различии деталей, а погосты состояли из асимметрично живописных групп церквей и колокольни, где большое значение имел силуэт этих высоких зданий, разнообразных по объемам, но сходных по характеру покрытий, глав и простой обработке фасадов (стр. 336 и 337).

В деревянном крепостном строительстве этого времени продолжали применяться рубленые стены и стены из срубов, засыпанных землей, с проездными и угловыми башнями, квадратными и многоугольными. Они еще достаточно хорошо сопротивлялись осадной артиллерии того времени, а в Сибири, где они противостояли плохо вооруженным, незнакомым с огнестрельным оружием местным племенам, они были неприступны.

Деревянные крепости, сохранившиеся от XVII в., напоминают известные по описаниям более ранние постройки этого рода. Так, в построенном в 1683 г. Якутском остроге сохранились стены, рубленные «тарасами», т. е. имеющие вид двух стен, соединенных между собой рядом поперечных стенок и засыпанные внутри землей, с навесными бойницами и бревенчатыми парапетами — заборолами, а также квадратные в плане башни, рубленные в лапу и увенчанные нависающими над стенами заборолами и невысокими шатрами с дозорными вышками (стр. 339).

Такими были и более ранние (1649 г.) стены г. Олонца (стр. 103) и башни деревянного острога (1648 г.) Красного Яра в низовьях Волги (стр. 103) с их рублеными, как в церквах, шатровыми верхами. Надвратная башня Николо-Карельского монастыря, стоявшего при впадении р. Северной Двины в Белое море (1691—1692 гг.), перенесенная в 1932 г. в село Коломенское, уже не была приспособлена для



Деревянное зодчество. 1. Надвратная башня Николо-Карельского монастыря. 1691—1692 гг. 2. Полоцкий острог. XVII в. 3. Красноярский острог, Астраханск. обл. 1648 г. 4. Гор. Олонец, Карело-Финской ССР. Крепостные стены. 1649 г. 5. Мукомольная мельница дер. Щелково, Вологодск. обл. 6. Мост через реку Сию, Архангельск. обл.

обороны, хотя и имела дозорную вышку и похожий на навесные бойницы повал на середине высоты восьмерика, служивший только как опора для стропильных ног шатра (стр. 103 и 339).

* * *

В XVII в., как и прежде, в дереве возводились все известные русской архитектуре виды зданий — избы, хоромы, дворцы, крепости, церкви, причем в одних повторялись прежние, еще не потерявшие своего значения приемы композиции, а в других появилось и новое: церкви дополнились трапезными и приделами и получили более сложные верхи, а в избах, хоромах и дворцах увеличилось число помещений и усложнились планы и объемы.

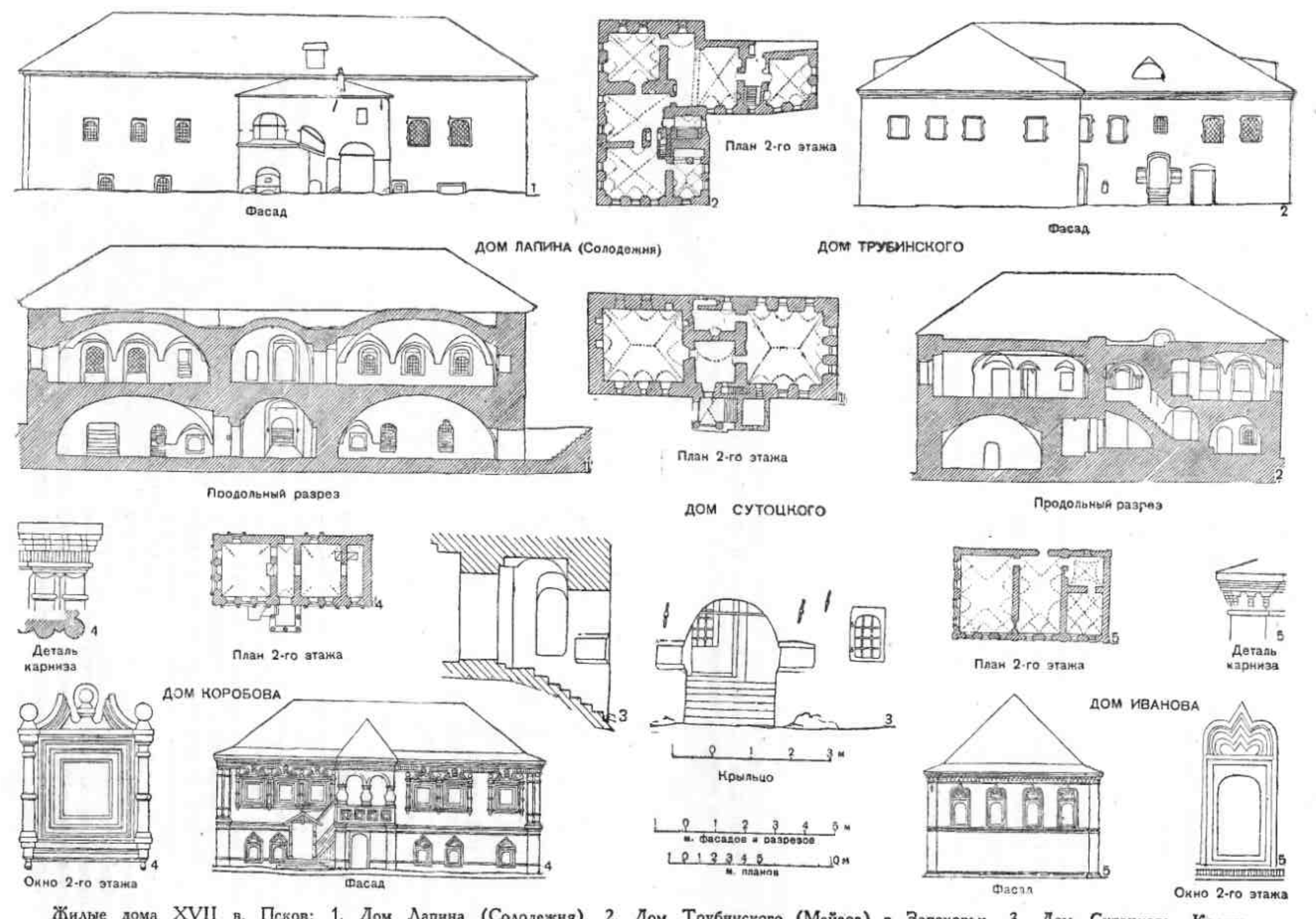
Точно так же в XVII—XVIII вв., помимо прежних приемов возведения рубленых стен и покрытий, применявшихся в это время и при постройке кубоватых и ярусных верхов, употребляли и новые: рубку шатров до половины высоты, стропильные шатры в церквах и колокольнях, а также подвесные потолки и легкую каркасную конструкцию стен галерей и «чердаков» в хоромах.

Средства достижения художественной выразительности зданий, применявшиеся русскими зодчими-плотниками в XVII—XVIII вв., оставались в основном прежними: сочетание объемов зданий, их пропорции, силуэт их венчающих частей, размещение проемов, использование фактуры стен и кровель. Но с XVII в. в русской деревянной архитектуре, как и в современной ей каменной, задачи декоративного порядка стали приобретать большее значение. В деревянном зодчестве это выразилось не в обогащении обработки фасадов, но в усложнении верхов зданий, в покрытии шатрами квадратных в плане срубов с восьмериками и крещатыми бочками, в применении кубоватых покрытий и ярусных верхов, иногда сочетавшихся с многоглавием. В хоромах и дворцах появилась и более сложная обработка фасадов: резьба на причелинах и подзорах кровель и оконных наличников, перешедшая позднее и в более богатые крестьянские избы, где она также сочеталась с росписью, но продолжала соответствовать свойствам дерева, способам его обработки и конструктивному назначению украшаемых ею частей. Так, толстые столбы трапезных и колоколен украшались неглубокими порезками в виде жгутов и дынек, выразительно подчеркивавших их напряженное состояние (стр. 101 и 335), а столбики крылец, поддерживавшие легкие крыши, имели порезки более глубокие. Порезки, украшающие бревенчатые консоли-повалы и превращающие концы бревен в выкружки или гуськи, не менее выразительно говорят о их конструктивном назначении (стр. 98). Украшением зданий был и кровельный материал, лемех и тес с вырезными концами, и лишь в таких деталях, как наличники окон дворца в Коломенском, выполненные белорусскими резчиками, видно влияние форм, взятых извне, из каменной архитектуры. Но и в этом дворце, не говоря уже о более скромных хоромах и деревянных церквах, сохранились свойственные народному искусству правдивость и искренность, соответствие композиции зданий их назначению, архитектурных форм — формам конструктивным, детальной обработки — свойствам строительного материала. Идя в своем развитии в том же направлении, что и современная ей каменная архитектура, русское деревянное зодчество XVII в. (а на севере и XVIII в.) не теряло своей правдивости и решало общие для всей русской архитектуры того времени задачи свойственными ему средствами. Основным средством было усложнение объема и силуэта зданий, придававшее им своеобразную живописность. В обогащении детальной обработки фасадов дворцов и хором с их резными наличниками и причелинами можно видеть влияние каменной архитектуры XVII в. на деревянную. Связь с народной жизнью и отражение в художественном образе возводимых сооружений народной культуры были причиной того, что в русском деревянном зодчестве были созданы произведения, многие из которых относятся к числу лучших созданий человеческого гения в области искусства архитектуры.

в) Архитектура середины XVII в.

Кремлевские терема, построенные в 1635—1636 гг. после большого пожара, случившегося в старых деревянных царских жилых покоях, строили Антип Константинов, Бажен Огурцов, Трефил Шарутин и Ларион Ушаков — выдающиеся московские зодчие середины XVII в. Существующее здание Теремного дворца подверглось основательной реставрации в XIX в.

В архитектуре Теремного дворца сказались приемы, характерные для деревянных хором: он имеет свой подклет (первые два этажа, сохранившиеся от первоначального дворца Ивана III, построенного в начале XVI в.), третий и четвертый — жилые этажи и «чердак» над ними, т. е. окруженное гульбищем светлое и просторное помещение верхнего, пятого этажа.



Жилые дома XVII в. Псков: 1. Дом Лапина (Солодежня). 2. Дом Трубинского (Мейера) в Запсковьи. 3. Дом Сутоцкого. Калуга. 4. Дом Коробова. Ярославль. 5. Дом Иванова

Внутренняя планировка жилых этажей (стр. 59) проста: все комнаты, почти одного размера, с обращенными на юг тремя окнами каждая, следуют одна за другой. Однако в последовательном расположении помещений нет еще принципа анфиладности, так как двери смежных комнат не расположены на одной оси. В нижнем этаже помещались мастерские палаты и служебные помещения, в подклетах — хозяйственные помещения и кладовые. Высокий и светлый «чердак» и окружающее его гульбище служили для прогулок и детских игр, а иногда и для заседаний Думной палаты.

Тесноватое, уютное внутреннее устройство кремлевских теремов, с невысокими сомкнутыми сводами, с резными дверными порталами, с изразцовыми печами, узорчатыми окнами, характерно для жилых боярских хором первой половины XVII в. (стр. 340). Стены и своды теремов, распалубки которых окаймлены нарядными жгутами из резного белого камня, были украшены росписью, исполненной под руководством известного живописца Симона Ушакова и не сохранившейся до нашего времени. Современная роспись Теремного дворца относится ко времени реставрации его, произведенной в 1837 г.

Теремной дворец, выстроенный из кирпича, имеет снаружи нарядные оконные наличники, дверные порталы, антаблементы и парапеты из белого камня, покрытого орнаментальной резьбой с хитросплетенными узорами из трав, зверей и птиц и в древности раскрашенного в яркие цвета (стр. 334). Со времени сооружения кремлевских теремов в русском зодчестве пышно развивается архитектурная декорация, приобретающая большое значение как в гражданских, так и в церковных постройках. После постройки теремов жилые каменные палаты получают особенно широкое распространение среди богатых горожан.

Расположенный на высоком кремлевском холме, пятиэтажный Теремной дворец был обращен главным фасадом на юг, к Москве-реке. Увенчанное золоченой кровлей «чердака», окруженное высоким открытым гульбищем и шатровыми крыльцами здание Теремного дворца господствовало над кремлевским палатным и хоромным строением и составляло неотъемлемую часть всего кремлевского дворцового ансамбля.

В течение XVII в. ансамбль кремлевского дворца, состоявший из различных по назначению и разнообразных по архитектуре парадных, жилых и церковных зданий, постепенно разросся в сложный и живописный комплекс, включавший также внутренние дворы, верхние и нижние сады, открытые террасы и площадки. Различные сооружения дворцового комплекса составляли одно целое и располагались на общем каменном подклете, включавшем множество отдельных помещений служебно-хозяйственного назначения. В нескольких местах подклетный этаж был прорезан проездами, соединявшими отдельные дворы между собой и с центральной Соборной площадью Кремля.

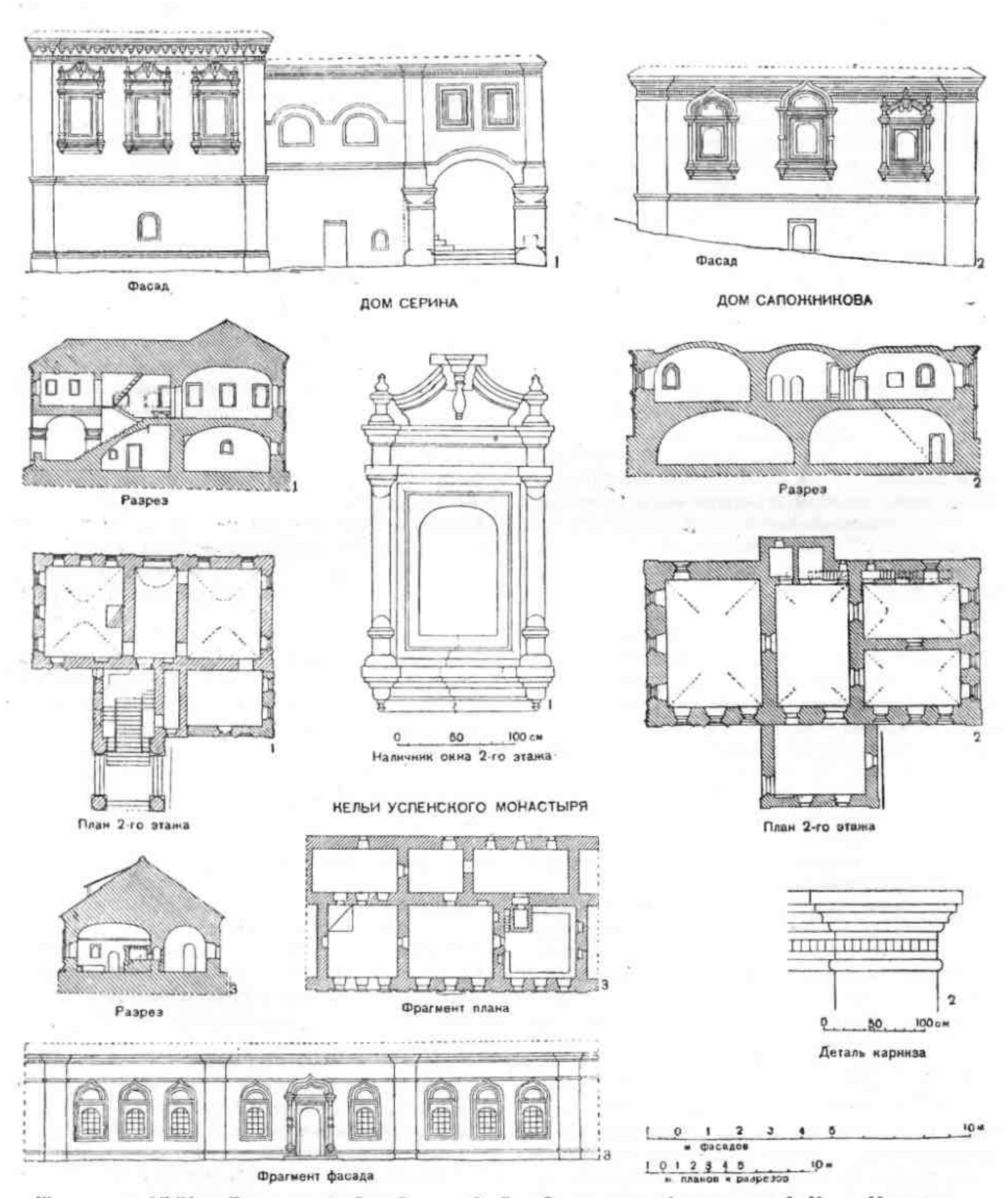
Сохранившиеся жилые дома богатых горожан XVII в. в Москве, Пскове, Ярославле, Гороховце и других городах отчетливо показывают тесную связь каменного жилого строительства с деревянным.

Каменные жилые дома имеют планировку, типичную для деревянных хором, построенных в «две связи», т. е. в две клети, разделенные сенями. Так же как северные крестьянские избы, они имеют подклет и крыльцо с лестницей на второй этаж, расположенное обычно со двора. Бывш. дом Лапина в Пскове (стр. 105 и 341) и бывш. дом Серина в Гороховце (стр. 107) относятся к этому типу. В серинском доме, удачно расположенном на возвышенном берегу г. Клязьмы и обращенном к реке своим главным фасадом, имеется светлица, поставленная на четырех круглых в плане каменных столбах крыльца, образующих открытые арочные проемы перед широкой лестницей на второй этаж.

Бывш. дом Иванова в Ярославле (стр. 105) являлся жилым домом состоятельного горожанина второй половины XVII в. Построенный из типичного для того времени большемерного кирпича, он по своему плану близок к лапинскому и серинскому домам. Расположенные в центре просторные сени разделяют его на две половины: в одной размещен парадный зал, во второй — жилые комнаты. Все помещения первого и второго этажей перекрыты сомкнутыми сводами; окна и двери имеют полукруглые проемы. Во двор выходило деревянное крыльцо с лестницей, которая вела в сени второго этажа.

Каменные палаты не сразу привились как постоянные жилые комнаты, долгое время они служили в качестве парадных помещений — для приема гостей и семейных торжеств. Нередко рядом с каменными палатами существовала старая деревянная изба или хоромы, в которых обычно предпочитали жить богатые владельцы каменных палат.

В бывш. доме Шумилиной в Гороховце применен другой плановый прием: клети поставлены в ряд с общими сенями и крыльцом, расположенным с дворовой стороны здания. Такой прием внутренней планировки давал возмож-



Жилые дома XVII в. Гороховец. 1. Дом Серина. 2. Дом Сапожникова. Александров. 3. Кельи Успенского монастыря

ность перекрыть сомкнутыми сводами ряд соседних помещений без применения железных связей. Над арочными проемами крыльца устроена небольшая светлица (стр. 341), так же как и в упомянутом выше доме Серина. Оба дома сохранили нарядные карнизы вверху и профилированные тяги в середине стены. Окна жилого этажа обрамлены богатыми кирпичными наличниками, в то время как оконные и дверные проемы подклета — нижнего, служебного этажа — лишены какой-либо декоративной обработки.

В жилой архитектуре XVII в. особое место занимают монастырские общежития, или кельи. Здесь применялась обычно типовая секция, состоявшая из двух жилых ячеек, объединенных общими сенями. Большие корпуса монастырских келий состояли из ряда таких секций. Так, одноэтажный корпус келий Успенского монастыря в Александрове, построенный в 1662—1671 гг., имел в длину 350 *м*. Фасад здания членился пилястрами, соответствовавшими внутренним стенам отдельных секций. В центре каждой секции имеются парадные и черные сени, по сторонам от них расположены две небольшие жилые комнаты (стр. 107). Внутренняя продольная стена делит корпус на две половины, из которых лицевая имеет значительно бо́льшую глубину и отведена под обширные сени и жилую комнату в три окна, а другая, меньшая половина включает небольшие «черные» или служебные сени с двумя маленькими комнатами по сторонам. Внутренние помещения келий перекрыты сомкнутыми сводами и имеют хорошее освещение. Печи, поставленные в средней продольной стене, выходят топкой в маленькую комнату; в большой комнате устроены лежанки, и печи облицованы темнозелеными изразцами. Корпуса келий обычно располагались вдоль монастырских стен, будучи обращены главным фасадом к центральной — соборной площади монастыря.

Особый отпечаток лежит на жилых домах Пскова XVII в. — Лапина, Трубинского в Запсковье, Поганкиных палатах и некоторых других, хотя мы находим в них обычные элементы русского жилого дома XVII в.: жилые комнаты вверху и служебные внизу, строго последовательное расположение комнат в плане, крыльца, лестницы, небольшие оконные проемы и сводчатые перекрытия внутренних помещений. Однако на всем этом лежит печать местной архитектурной традиции, как, например, отсутствие поэтажного членения стены горизонтальных тяг, карниза и цоколя, наружных лестниц и перекрытых нарядными шатрами крылец. Это особенно чувствуется в обработке входа бывш. дома Сутоцкого (стр. 105). Такая устойчивость псковской архитектурной традиции объясняется как консерватизмом быта и прочной связью с древними архитектурными приемами, так и особенностями местного строительного материала—серого плитняка.

Несколько более сложный план дома Трубинского в Запсковье (стр. 105) в своей основе имеет тот же принцип центрального расположения сеней, к которым примыкают с обеих сторон жилые помещения. Дом Трубинского состоит из двух, повидимому не одновременных, построек, поставленных под углом друг к другу. В обоих корпусах в центре второго, жилого этажа размещаются лестница и сени. В большом корпусе широкая и пологая лестница приводит в сени — обширное помещение, освещенное двумя окнами и перекрытое сомкнутым сводом. По обеим сторонам от сеней расположены просторные, хорошо освещенные комнаты, к которым примыкают небольшие спальни. Этот же принцип планировки в основном повторен и в пристроенном корпусе.

Наиболее выдающийся из сохранившихся памятников жилой архитектуры этого времени — палаты торговых людей Поганкиных в Пскове (стр. 341). Точная дата постройки этого здания неизвестна, но в исторических документах оно впервые упоминается в середине XVII в.

Архитектурный комплекс палат, состоящий из трех расположенных «покоем» корпусов в один, два и три этажа, замыкался с северо-восточной стороны высокой каменной оградой и занимал, повидимому, целый квартал древнего города. Здание в плане состоит из ряда как бы приставленных друг к другу помещений — прием, характерный для деревянной архитектуры. Толщина выложенных из псковского плитняка массивных стен, превышающая в нижней части 2 *м*, позволила устроить в их толще междуэтажные лестницы, переходы и тайники. Верхний этаж здания имеет менее толстую стену. Нижняя часть палат представляет собой ряд помещений, служивших, повидимому, складами для товаров и перекрытых цилиндрическими и сомкнутыми сводами без распалубок, тщательной кирпичной кладки.

Наружные фасады здания не имеют входов. Главный вход, устроенный со двора, ведет в обширные сени второго этажа. По обе стороны от сеней расположен ряд проходных, различных по площади комнат, имеющих двойное освещение — со двора и с улицы, перекрытых сомкнутыми сводами с распалубками над небольшими оконными проемами. Эти комнаты, служившие,

видимо, торговыми помещениями, сообщаются с нижними складскими помещениями посредством лестниц, устроенных внутри стен. В толще стен расположены также и уборные, оборудованные специальными гончарными трубами. Древний пол был настлан из дубовых деревянных шашек в форме квадратов и ромбов (размером 36×36 *см*, толщиной в 18 *см*), уложенных прямо по песчаному настилу над сводами нижнего этажа. Третий этаж был отведен под жилые помещения. Он лучше освещен и не имеет сводчатого перекрытия. Палаты в древности, повидимому, имели тесовую кровлю, уложенную по стропилам.

Стены здания лишены типичных для московской архитектуры лопаток, карнизов и наличников. Глубокие оконные проемы расположены по фасаду, без какой-либо системы, и обрамлены простым уступом, создающим игру света и тени на гладкой плоскости стены. Отсутствие входов и расположение небольших оконных проемов главным образом в верхних этажах придают зданию крепостной характер. Прочность, суровая простота и замкнутость от внешнего мира— черты, характерные для архитектурного образа Поганкиных палат, так же как и для других жилых домов Пскова, в которых незаметны еще московские художественные влияния.

Простота и строгость псковской архитектуры во второй половине XVII в. под влиянием московской архитектуры начинают уступать место декоративной нарядности. Об этом свидетельствуют изящные наличники окон бывш. дома Яковлева, где самые просветы окон завершаются двумя полуциркульными арочками с нарядной гирькой в центре (стр. 341). Для богатых слоев городского населения московская архитектура становится образцом для подражания. Вместе с тем, московские декоративные приемы подвергаются в провинции исключительно своеобразной художественной переработке, как это видно на примере яковлевского дома.

Московская гражданская архитектура середины XVII в. сохранилась хуже, чем провинциальная, что связано с большим объемом последующего строительства в столице.

Сохранившиеся до нашего времени палаты дьяка Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной в Москве (стр. 110) дают некоторое представление о городской усадьбе верхних служилых слоев столицы в середине XVII в. Усадьба располагалась на берегу Москвы-реки, поблизости от Кремля — административного центра, с которым был тесно связан по своему служебному положению владелец усадьбы — думный дьяк Аверкий Кириллов.

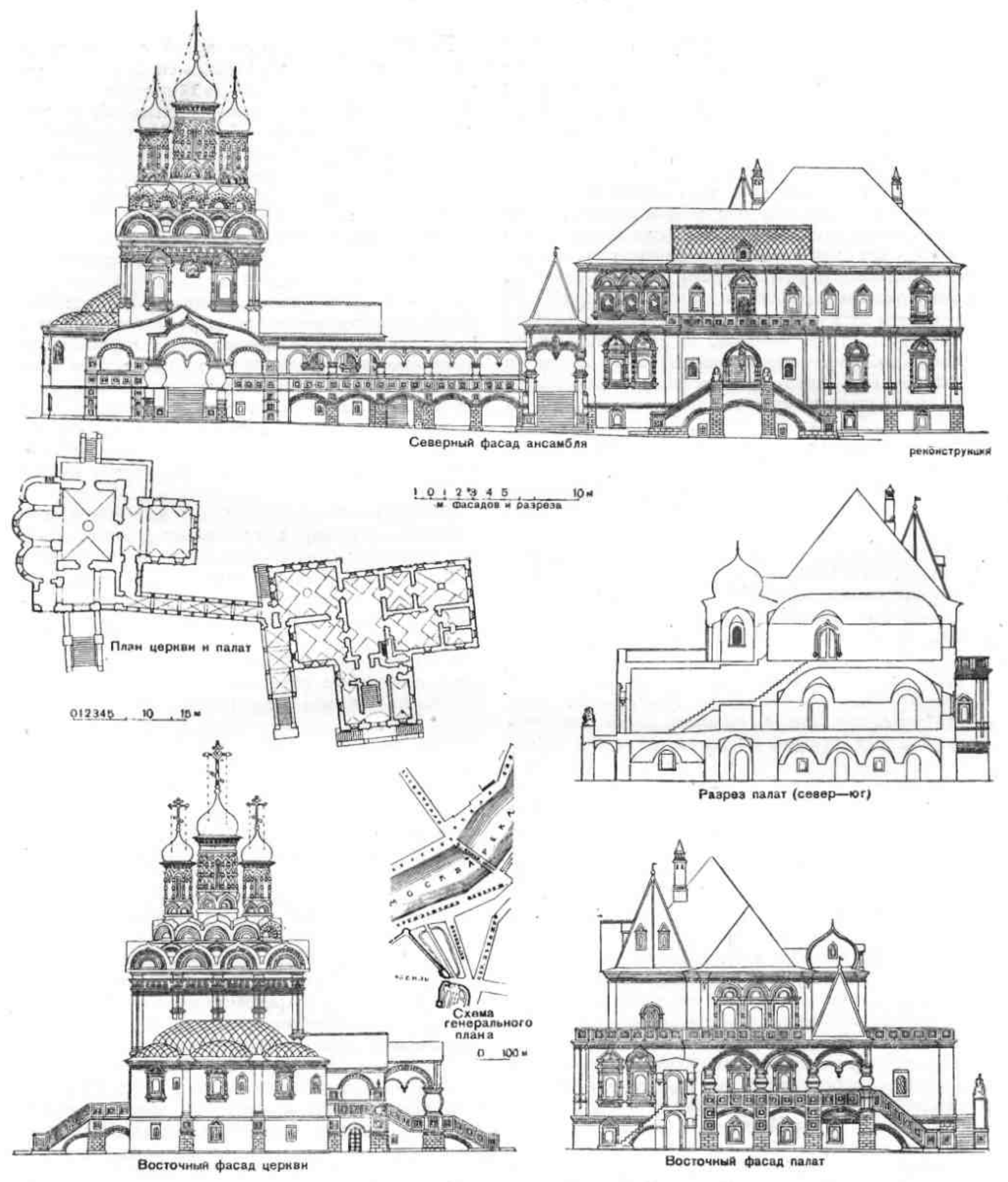
Господствовавшая в то время система натурального хозяйства обусловила своеобразные архитектурно-планировочные особенности богатой городской усадьбы. Окруженное высокой, обычно деревянной оградой, обширное пространство участка, в центре которого располагались хоромы владельца, включало все необходимые постройки, характерные для замкнутого крепостного хозяйства: людские, поварни, хозяйственные дворы, сараи, кладовые и погреба, сады и огороды, домовую церковь и жилые помещения для церковного причта.

Архитектурный комплекс палат Аверкия Кириллова выстроен не сразу, а сложился постепенно, путем новых добавлений к первоначальному зданию, построенному в 1657 г. Эти пристройки, вызывавшиеся бытовыми потребностями владельцев усадьбы, в конечном результате постепенно создавали живописный ансамбль целого. Центральный выступ северного фасада палат получил декоративную обработку в начале XVIII в.

Внутренние помещения палат перекрыты сомкнутыми сводами, с красивыми распалубками над дверными и оконными проемами стен. Снаружи кирпичное здание имеет нарядное декоративное убранство, в котором применены цветные изразцы и резной белый камень, сходное с декоративной обработкой церкви, расположенной вблизи хором. Церковь и хоромы соединялись каменными переходами на столбах и составляли единый архитектурный ансамбль (стр. 110).

Расположенная на территории усадьбы и являвшаяся центральным сооружением ансамбля пятиглавая церковь Николы на Берсеневке (1656 г.) имеет бесстолпный асимметричный план. Главное помещение храма перекрыто сомкнутым сводом, верхняя часть которого прорезана световым кольцом барабана центральной главы. Остальные четыре главы являются декоративными, так же как и ряды кокошников, и стоят непосредственно на сомкнутом своде четверика (стр. 110).

Декоративное убранство церкви имеет много общего с нарядной архитектурой палат, домовой церковью которых она служила. Богато профилированные оконные наличники, парные полуколонки с раскрепованным антаблементом на углах здания, характерное для XVII в. крыльцо с кувшинообразными столбами, сочетание красного кирпича с резными белокаменными деталями и цветными изразцами в квадратных ширинках — все это повторяется с небольшими вариациями в архитектуре палат и церкви. Церковь



Москва. Ансамбль на Берсеневской набережной. Середина XVII в. 1. Церковь Николы на Берсеневке. 1656 г. 2. Палаты думного дьяка Аверкия Кириллова. 1657 г. 3. Схема генерального плана ансамбля с частью города Москвы

ЦЕРКОВЬ В ПУТИНКАХ

Западный фасад

Окно

Окно

Северный внутренний портал

ЦЕРКОВЬ В НИКИТНИКАХ

План

Западный фасад

Деталь шатра

Продольный разрез

м. фасадов

м. планов и разрезов

План

Поперечный разрез

Москва. 1. Церковь Рождества в Путинках. 1649—1652 гг. 2. Церковь Троицы в Никитниках. 1635—1653 гг.

Николы на Берсеневке — типичный образец усадебного храма середины XVII в.

Широкое распространение домовых церквей было одним из путей, по которым художественные приемы, характерные для жилой архитектуры, оказывали влияние на церковное зодчество.

Наиболее характерными примерами пышной и декоративной церковной архитектуры середины XVII в., находившейся в тесной связи с нарядной архитектурой боярских и купеческих палат, являются московские церкви Троицы в Никитниках (1635—1653 гг.) и Рождества в Путинках (1649—1652 гг.). Оба здания характерны для «узорочного» направления русской церковной архитектуры середины XVII в. (стр. 342). Асимметричные планы этих церквей родственны планам жилых хором. Основное ядро здания окружено рядом пристроек в виде приделов, папертей, крылец, лестниц и переходов, с тайниками для хранения ценностей богатых прихожан.

Сложная пятишатровая композиция церкви Рождества в Путинках представляет собой живописную группу, состоящую из объединенных вместе отдельных построек: трехшатровой церкви, придела и колокольни, также завершенных шатрами. За исключением шатра колокольни, все остальные шатры являются декоративными украшениями, не связанными с внутренним пространством храма.

Церковь Троицы в Никитниках («Грузинской божьей матери») выстроена на обширном подклете, служившем складом для товаров купцов Никитниковых, на средства которых она построена. Небольшое главное помещение храма перекрыто сомкнутым сводом, на который поставлены, помимо центральной световой главы, еще четыре глухие главы и три ряда кокошников, являющихся чисто декоративными украшениями. Два придела по сторонам основного четверика, колокольня и шатровое крыльцо создают живописный асимметричный силуэт, близкий к стоявшим рядом богатым купеческим хоромам.

Фасады основного четверика имеют обычное троечастное членение, но уже не лопатками, а приставными парными колонками. Исключительно нарядные и разнообразные по своим формам наличники окон, так же как и резные белокаменные порталы дверей (стр. 111), напоминают декоративную обработку кремлевского Теремного дворца. Внутреннее помещение церкви было расписано знаменитым «царским живописцем» Симоном Ушаковым. Есть основание полагать, что первоначально и наружные фасады здания были окрашены в различные цвета, что придавало ему еще более нарядный вид.

Разнообразные объемы отдельных частей здания и причудливые формы кровли создают живописный облик церквей в Никитниках и Путинках, напоминающий деревянный дворец в Коломенском. Особенность этих сооружений составляет обилие декоративных деталей, характерных для гражданского зодчества. В этом отношении особенно типично нарядное «двухсходное» крыльцо западного фасада церкви в селе Тайнинском близ Москвы (1675—1677 гг.), выстроенной при царском загородном дворце (стр. 342). В этом крыльце, выполненном из обычного для того времени большемерного кирпича (31 × 15 × 9 *см*), повторены характерные черты парадного крыльца деревянных хором. Вместе с тем, примененное здесь строго симметричное построение с двумя всходами подчеркивает общественное назначение здания. Основу крыльца составляют шесть столбов, которым отвечают пилястры на стене здания. Столбы и пилястры соединяются кирпичными арками, служащими опорами для сводов маршей и площадок лестницы. Как шатры, так и центральная бочка крыльца были покрыты поливной черепицей.

Кирпичный архитектурный узор, иногда сплошным ковром покрывающий стены зданий второй половины XVII в., является образцом высокого мастерства в виртуозном использовании декоративных возможностей кирпичной кладки. В архитектурном убранстве фасадов характерно сочетание выпуклых деталей и глубоких впадин между ними — прием, рассчитанный на сильные контрасты светотени, еще более подчеркивающей нарядную декоративность стен.

Если в XVI в. декоративное обрамление окон и дверей не играло существенной роли в архитектуре здания, то в XVII в. особенно широкое распространение получила нарядная декорация оконных наличников и порталов как церковных, так и гражданских зданий. Наличники окон обычно имели завершение в виде кокошников, трехлопастной кривой и других более сложных форм. Порталы дверей и боковые части оконных наличников обрамлялись полуколонками, которые делались из лекального кирпича и иногда получали яркую раскраску. Кирпичное здание часто завершали подобием классического антаблемента, состоявшего из архитрава, фриза и карниза, причем каждая верхняя часть его нависала над нижней, создавая сильный вынос последнего. Иногда архитраву предшествовал нарядный пояс из поребрика, а фриз состоял

из отдельных квадратных ширинок с фигурным вырезом или цветным изразцом внутри ширинки.

Изощренная узорчатость и праздничная нарядность архитектуры этих зданий, несомненно отразившие художественные вкусы богатых заказчиков, в свое время были стилистически тесно связаны с окружающей жилой застройкой купеческих и боярских хором. Однако общая измельченность архитектурных форм и чрезмерная насыщенность разнообразными декоративными деталями не всегда создавали единство целого и иногда лишали эти здания монументальной простоты архитектурного образа, характерной для общественно-культовых сооружений предыдущего столетия.

Нарядность и декоративность архитектуры характерны для строительства этого времени и вне Москвы, которое велось главным образом богатым купечеством. Таковы, например, построенные местными купцами Вознесенская церковь в Великом Устюге (1648 г.), постройки Троицкого монастыря в Муроме (1642—1648 гг.), церковь Воскресения на Дебре в Костроме (1650—1652 гг.; стр. 342) и др.

Декоративная изощренность этого художественного направления отчетливее всего выступает в московских постройках, в то время как вне Москвы, особенно в городах верхнего Поволжья, красочная узорочность церковной архитектуры гармонично сочетается с крупным масштабом живописной композиции архитектурного ансамбля в целом. В «узорочной» архитектуре вне Москвы сильнее сказывается влияние народного искусства; об этом с большой наглядностью свидетельствуют церкви Ярославля рассматриваемого периода.

В середине XVII в. Ярославль, расположенный на пересечении московско-архангельского торгового пути и великого волжского пути, был одним из самых крупных русских торговых городов. Здесь образовался своеобразный культурный центр, в котором руководящую роль играло богатое ярославское купечество. В церковной архитектуре Ярославля этого времени отражается стремление к крупным масштабам и сохраняется, в связи с этим, система пятиглавия с внутренними несущими столбами и световыми барабанами глав. Ярославские церкви отличаются разнообразием декоративных деталей, кирпичных и изразцовых, однако их обилие не нарушает художественного и композиционного единства архитектурного образа. Ярославские мастера умело распределяют архитектурные объемы в окружающем пространстве, стремясь создать живописную архитектурную композицию ансамбля в целом.

Цветные росписи, необычайно яркие по краскам и насыщенные по содержанию, покрывают сплошь все внутренние стены и своды, начиная от наружных входов и папертей и кончая главными помещениями храма (стр. 343). Это делает внутренние помещения церквей исключительно нарядными. Яркая живопись и богатая отделка порталов и оконных проемов вносит в церковную архитектуру жизнерадостное, праздничное настроение. Новые, светские тенденции в культовой архитектуре особенно наглядно сказываются в устройстве крытых папертей-галерей, окружавших храм с трех сторон и связывавших внутреннее помещение храма с внешним миром. Нарядные и светлые паперти, обставленные скамьями вдоль стен, служили удобным местом для встреч и разговоров.

Росписи ярославских церквей, резко отличающихся от застывших, скованных композиций фресок XVI в., поражают свободной и своеобразной трактовкой религиозных сюжетов и пронизаны оптимистическим ощущением жизни. Здесь можно встретить изображения зданий на фоне различных пейзажей, бытовых сцен, пиров и торжественных шествий, разнообразных представителей животного мира и т. п. В содержании росписей религиозные сцены приобретают реалистический, светский характер, окрашенный местным, ярославским колоритом. Отдельные сюжеты росписей имеют источником современное им западноевропейское искусство и свидетельствуют об интересе к достижениям западной культуры, характерном не только для Ярославля того времени, но и для русского искусства в целом.

Церковь Ильи Пророка на главной торговой площади Ярославля (1647—1650 гг.) по своей архитектурной композиции имеет некоторые черты сходства с московской церковью Троицы в Никитниках, но в ее плановом построении и системе покрытий развиты принципы более ранней ярославской церкви Николы Надеина.

Асимметричная в плане Ильинская церковь (стр. 115) окружена папертью с двумя крыльцами, связывающей основное помещение храма с шатровым приделом и колокольней. В противоположность декоративным шатрам Путинковской церкви, шатер Ильинской церкви открыт внутрь здания. Вертикали шатрового придела и колокольни контрастируют с горизонталями папертей и вместе с пятиглавым центральным зданием ансамбля образуют стройную систему гармонично уравновешенных различных по форме и асимметрично расположенных архитектур-

ных объемов (стр. 343). Первоначально Ильинская церковь была окружена каменной оградой с башнями, и ее сложный и живописный ансамбль, наряду с кремлем, являлся одним из узловых сооружений города.

Принцип живописной декоративности, заложенный в Ильинской церкви, с высшим совершенством развит в построенной на берегу Волги церкви Иоанна Златоуста в Коровниках (1649—1654 гг.), которая может быть названа классическим произведением ярославской школы зодчества (стр. 115). Этот принцип прочно удерживается в ярославском зодчестве до конца столетия, о чем свидетельствуют другие ярославские церкви (как, например, церковь в Толчкове, 1671—1687 гг.). Симметричная в плане, церковь в Коровниках имеет строго симметричную композицию наружных объемов благодаря двум шатровым приделам с обеих сторон основнсго здания и высоким крыльцам с арочками на висячих гирьках (стр. 115), ставших весьма распространенными в русской архитектуре после того, как они впервые появились как архитектурная деталь в московском Успенском соборе. Особенно эффектно в церкви в Коровниках большое окно с богатым цветным изразцовым наличником, контрастно выделяющимся на фоне гладкой белой стены средней апсиды (стр. 115 и 345).

Стройная вертикаль отдельно стоящей колокольни (около 40 *м* высоты) является важной составной частью ансамбля в Коровниках. Здание колокольни имеет восьмигранный план и завершено легким шатром, прорезанным несколькими рядами нарядно обработанных слуховых окон (стр. 115 и 344). Ее архитектурный образ построен на контрастном сочетании гладких белых стен нижнего восьмерика, четко ограниченных кирпичными пилястрами на гранях, и богатой декорации нарядного верха. Пользуясь только кирпичом и цветными изразцами, ярославские мастера применяли разнообразные комбинации декоративных приемов при небольшом количестве основных декоративных элементов (стр. 345).

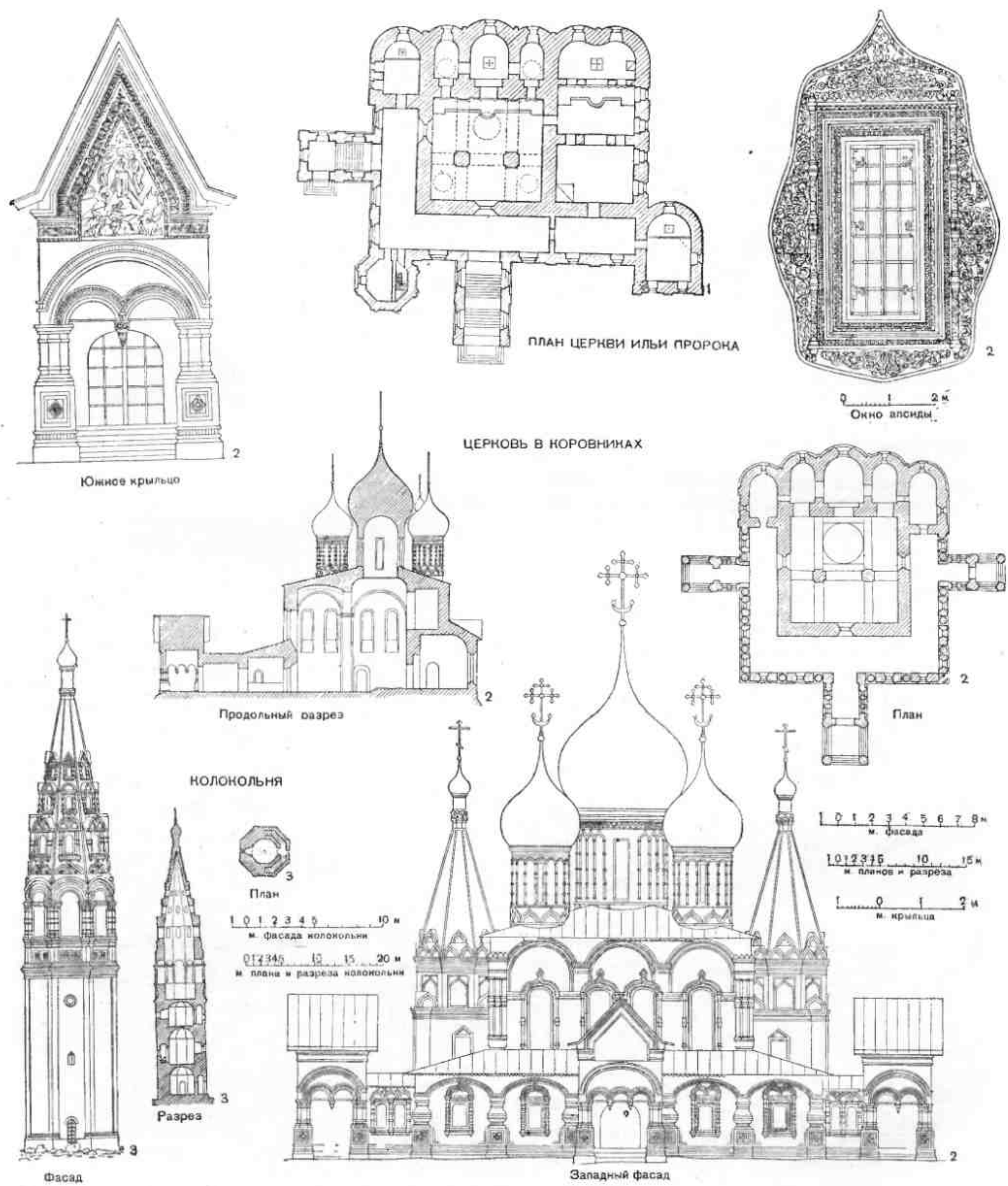
Характерную особенность ярославских церквей XVII в. составляет преобладание простого четырехскатного покрытия вместо позакомарного, а также устройство тайников, предназначенных, повидимому, для хранения ценностей богатых горожан, непосредственно над сводами храма. В церкви Николы Надеина тайники устроены над сводами западной части здания, а в церквах в Толчкове и Коровниках — над алтарем (стр. 115).

На примере ярославских построек мы видим художественное разнообразие русской архитектуры середины XVII в. В это время образовались многочисленные местные архитектурные школы, крепко связанные как с местными особенностями быта, природы, так и с художественными традициями народного искусства. Все эти школы находились в идейно-художественной зависимости от ведущей архитектуры столицы, но местные отличия, особенно в деталях декоративного убранства здания, всегда были выражены чрезвычайно ярко. Как пример можно привести уже упомянутые постройки в Великом Устюге, Костроме, Муроме и в отдаленном от Москвы Каргополе.

Один из крупнейших церковных деятелей середины XVII в. — патриарх Никон — пытался противопоставить этому узорочно-декоративному направлению русского зодчества стремление возродить древние традиции крестовокупольного храма. Одновременно с реформой по исправлению старых церковных книг Никон стремился реформировать и церковную архитектуру — очистить ее от позднейших «светских» наслоений. Ему приписывают попытку искоренить шатры в качестве завершения церковных зданий и возродить традиционное церковное пятиглавие. Возможно, что эта деятельность Никона привела к тому, что во второй половине XVII в. каменные церкви стали завершать пятью главами, как того требовали церковные правила, а нарядными шатрами продолжали покрывать лишь церковные колокольни.

Никоновская идея восстановления былой идеологической гегемонии и политической независимости церкви внутри государства потерпела полное поражение. Однако благодаря необычайной энергии Никона, его целеустремленности и тому влиятельному положению в государстве, которое он занимал некоторое время, ему удалось развернуть крупное по масштабам строительство как в Московском Кремле, так и в своей загородной резиденции — Воскресенском монастыре на р. Истре, названном Новым Иерусалимом.

В 1653—1656 гг. строится московская резиденция патриарха — Патриарший двор в Кремле, расположенный к северу от Успенского собора. В этом сооружении мы встречаем новые черты парадности, представительности, существенно отличающие его от живописной декоративности боярских и царских палат того времени. В монументальном трехэтажном здании Патриаршего двора (четвертый этаж надстроен в 1691 г.) с пятиглавой, четырехстолпной церковью Двенадцати апостолов, к нему примыкающей, возрождаются древние владимиро-суздальские архитектурные детали в виде аркатурных поясов,



Ярославль. 1. Церковь Ильи Пророка. 1647—1650 гг. 2. Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках. 1649—1654 гг. 3. Колокольня церкви Иоанна Златоуста

проходящих по фасаду здания и служащих обрамлением оконных проемов.

Главная, так называемая Крестовая палата Патриаршего двора имеет в плане форму удлиненного прямоугольника без внутренних столбов, длиной в 20 *м*, при поперечном пролете около 14 *м*. В русской архитектуре это был первый бесстолпный зал таких размеров. Он перекрыт сомкнутым сводом с распалубками над оконными и дверными проемами. Последние расположены в середине торцовых стен зала и обрамлены с обеих сторон отдельно стоящими колоннами. В отличие от богато декорированных резьбой по камню узорчатых порталов Теремного дворца, порталы Патриаршего двора обрамлены каннелированными колоннами с капителями дорического типа, базы которых покоятся на высоких пьедесталах. Колонны поддерживают антаблемент, завершенный прямоугольным фронтоном. Эти новые для русского зодчества архитектурные формы, идущие от западной ордерной архитектуры, во второй половине XVII в. начинают довольно часто появляться не только в элементах внутреннего убранства, но и в наружной архитектуре церковных и гражданских зданий.

Оконные проемы Крестовой палаты, расположенные симметрично в продольных стенах, давали равномерное освещение всей площади зала. Неудобство отопления большого помещения обычными печами вызвало необходимость ввести новую систему отопления. В подклете здания были устроены печи, от которых горячий воздух по гончарным трубам через специально устроенные душники в декоративных изразцовых печах подавался в зал. Такое же отопление было устроено в Грановитой палате и Теремном дворце.

Особенно грандиозно было осуществленное Никоном в созданном им Воскресенском монастыре под Москвой строительство храма, воспроизводящего иерусалимский храм, стоявший над местом, где, согласно христианской легенде, был погребен Христос. Постройкой Новоиерусалимского комплекса, так же как и ансамбля Иверского монастыря на Валдае (1653—1658 гг.; стр. 346), энергичный и властный Никон пытался создать в России новый центр православия, поднять внутренний и международный авторитет русского патриарха. В Новом Иерусалиме он хотел иметь подмосковную резиденцию, которая превосходила бы своим масштабом и величием царские сооружения подобного рода.

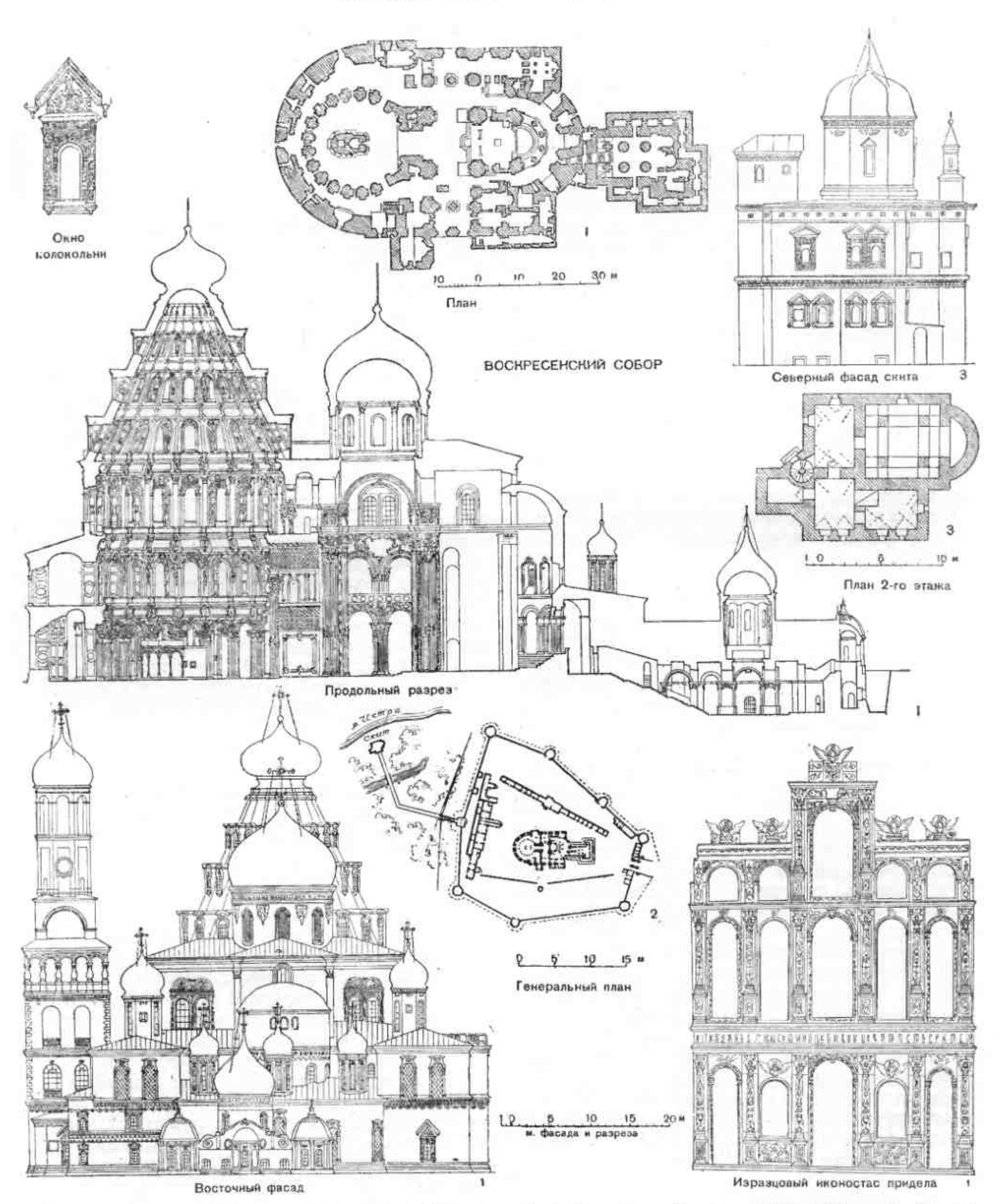
Заложенный в 1656 г. главный храм монастыря (стр. 117) имел в плане форму квадрата с четырьмя опорными столбами посредине, на которых покоился барабан венчавшей здание главы. Центральный квадрат был окружен сложным комплексом наземных и подземных помещений, которые в общем точно повторяли план древнего иерусалимского храма и имели соответствующие названия. С западной стороны к основному зданию примыкала ротонда, связанная с храмом аркой, а с южной стороны — колокольня.

Приступая к строительству храма на Истре, Никон пользовался моделью иерусалимского храма; он сам вел непосредственное наблюдение за строительством и неоднократно заставлял ломать уже выстроенные части здания, когда мастера отступали от заданного плана. Однако, за исключением плана, эта грандиозная постройка, к строительству которой были привлечены лучшие русские и белорусские мастера, выполнявшие декоративные работы, не имеет ничего общего с романо-готической архитектурой своего палестинского образца.

После ссылки Никона в 1666 г. строительные работы были приостановлены до 1685 г., когда была закончена отделка храма и примыкающая к нему ротонда была перекрыта кирпичным шатром, облицованным цветной поливной черепицей. Шатер, диаметр основания которого имел 23 *м*, а высота 18 *м*, был крупнейшим техническим достижением своего времени. В 1723 г. кирпичный шатер обрушился вследствие пожара или неравномерной осадки фундамента здания и только в середине XVIII в. был заменен деревянным, который просуществовал вплоть до разрушения монастыря фашистскими варварами в декабре 1941 г. (стр. 346).

Ансамбль Новоиерусалимского монастыря, расположенный на высоком холме, у подножья которого протекает р. Истра, окончательно сложился только в конце XVII в., когда были построены жилые и служебные помещения внутри монастыря и окружающие его каменные стены с башнями, имеющие около километра в окружности (стр. 117).

К 1658 г. относится постройка вблизи монастыря жилого дома патриарха Никона, так называемого Скита (стр. 346). Это — небольшое трехэтажное здание, в подклете которого были расположены помещения служебно-хозяйственного назначения. Во втором этаже помещались трапезная (столовая) и две небольшие жилые комнаты (кельи), в третьем — домовая церковь и жилые комнаты патриарха. На плоской кровле здания поставлены небольшая восьмигранная церковь, окруженная открытой террасой,



Новый. Иерусалим. Воскресенский монастырь, Московск. обл. 1. Воскресенский собор. 1656—1685 гг. 2. Генеральный план монастыря. 3. Скит патриарха Никона. 1658 г.

маленькая звонница и «палатка» над лестницей, выходящей на крышу (стр. 117).

Внутренние помещения скита перекрыты сомкнутыми сводами; верхние этажи имеют красивые изразцовые печи. Каменная винтовая лестница связывает все этажи здания. Каждый этаж имеет миниатюрную уборную. Дымоходы печей, искусно проведенные в толще стен и сводов, сходились к одной дымовой трубе, возвышавшейся над палаткой верхней площадки здания.

Никоновский скит, с его белыми стенами, на которых красиво выделяются цветные изразцовые наличники окон и изразцовые пояса вокруг карнизов, с его живописными фасадами, лишенными каких-либо признаков симметрии и регулярности, является интересным образцом жилища представителя высшего духовенства середины XVII в. Его внутреннее устройство отражает повседневный быт этой среды: небольшие, сводчатые, жарко натопленные зимой комнаты, изразцовые печи с лежанками, маленькие окна и двери, узкие и крутые лестницы, тесные и полутемные помещения для слуг в подклете и обязательные домашние церкви — моленные, непосредственно примыкающие к жилым помещениям.

В обширной строительной деятельности Никона, руководящей идеей которой было стремление укрепить и возвеличить политическую роль церкви в государстве, мы наблюдаем вместе с тем новые, прогрессивные для русского зодчества черты, получившие дальнейшее развитие в архитектуре конца XVII и начала XVIII вв. К ним в первую очередь относятся монументальность и крупные масштабы строительства, высокая техника построенных им сооружений, прекрасная организация строительных работ, подбор в широком государственном масштабе лучших кадров строителей, создание различных производственных мастерских, в особенности по изготовлению деревянной резьбы и художественных изразцов, которые обильно украшали никоновские постройки и получили большое распространение в русской архитектуре XVII в.

В никоновском строительстве руководящую роль играл подмастерье каменных дел Аверкий Мокеев. Талантливые мастера-белоруссы изготовляли изразцы и выполняли резьбу по дереву. Особенно выдающееся произведение искусства представляли собой трехъярусные изразцовые иконостасы в приделах Новоиерусалимского собора, изготовленные под руководством белорусского мастера Петра Заборского, в которых ордерные формы архитектуры получили свое дальнейшее развитие (стр. 117).

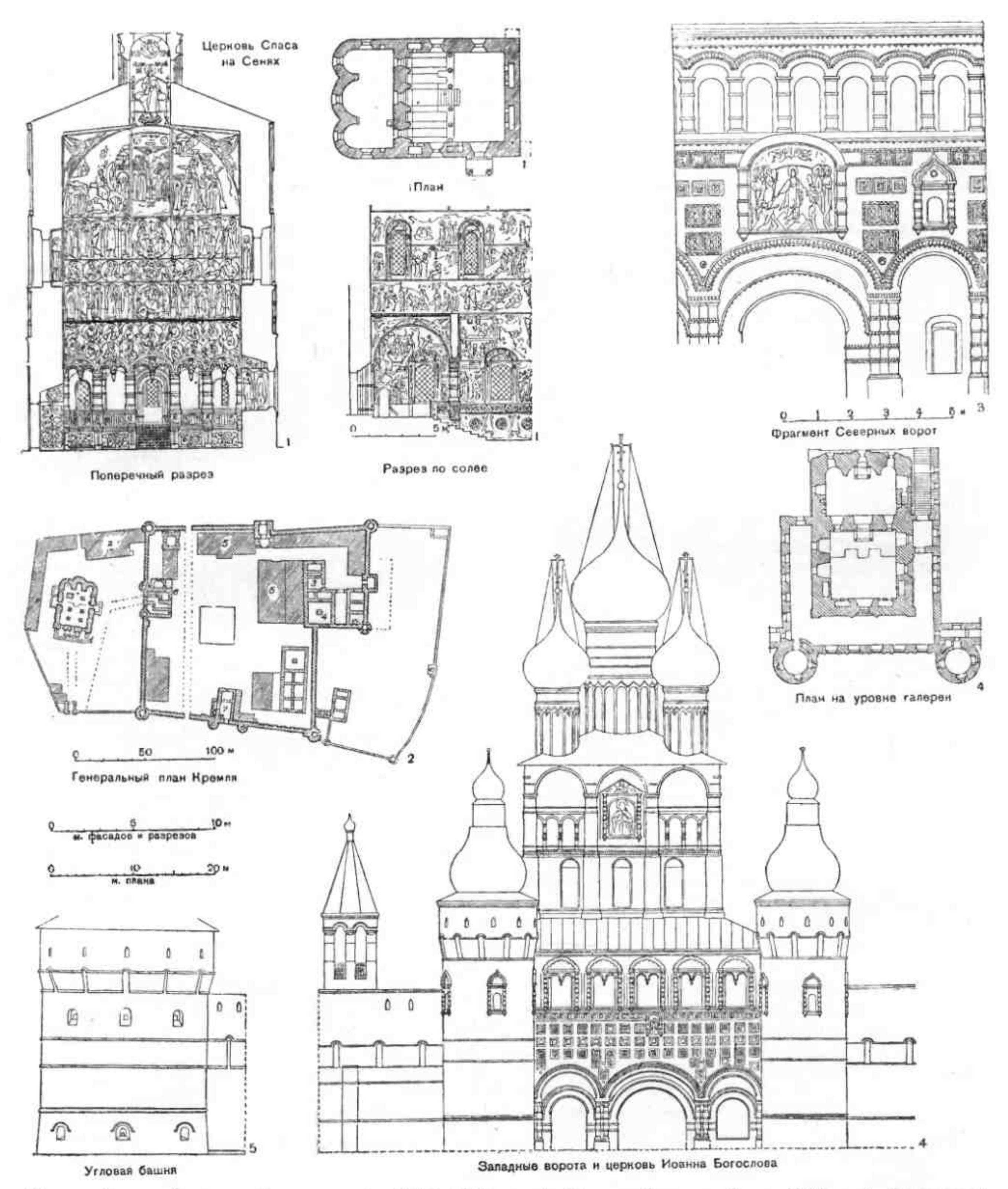
Строительство Никона не было случайным эпизодом в русской архитектуре XVII в. Иона Сысоевич, ростовский митрополит и временный заместитель Никона на патриаршем престоле, также был энергичным строителем и последователем никоновских идей.

Строительство крупнейшего архитектурного ансамбля XVII в. — ростовского Митрополичьего дома, или, как его обычно называют, Ростовского кремля (1670—1683 гг.), — является образцом единого художественного замысла (стр. 347). В планировке Ростовского кремля мы наблюдаем существенную особенность — организацию всего архитектурного ансамбля вокруг свободной от застройки центральной площади, с церквами, размещенными над проездами окружающих стен (стр. 119),— плановый прием, впервые разработанный ростовским мастером Григорием Борисовым еще в первой половине XVI в. в строительстве Борисоглебского монастыря близ Ростова.

Однако в Ростовском кремле этот новый для монастырской архитектуры принцип планировки не повторяется механически. Существенно новая особенность Ростовского кремля — это отсутствие здания главного собора в его центре. Старый собор расположен за кремлевскими стенами. Обилие хозяйственных и служебных построек создает ансамбль обширной усадьбы церковного феодала, которой придан внешний облик русского кремля. Центром кремля является открытая площадь, на которой был устроен сад с небольшим квадратным прудом, а все постройки, в том числе и церковные, примыкают к окружающим стенам и располагаются вокруг центральной площади.

Наиболее значительным гражданским сооружением внутри кремля является большой одностолпный зал площадью около 300 $м^2$ — Белая палата (1672 г.), служившая для торжественных приемов и напоминающая Грановитую палату Московского Кремля, в отличие от которой она имеет круглый в плане центральный столб (стр. 348). Жилые покои митрополита выходили главным фасадом на центральную площадь Кремля. С южной стороны к ним примыкали домовая церковь и парадный зал Белой палаты.

Особенной живописностью отличаются группы пятиглавых надвратных церквей с башнями по сторонам (стр. 119). Внутреннее устройство этих высоких, бесстолпных в плане церквей, так же как и примыкавшей к Белой палате одноглавой церкви Спаса на Сенях, служившей домовой церковью митрополита, носит характер подчеркнутой театральности. В небольшой церкви



Кремль Ростова Великого, Ярославск. обл. 1670—1683 гг. 1. Церковь Спаса на Сенях. 1675 г. 2. Генеральный план Ростовского кремля и Успенского собора: *1* — Успенский собор, *2* — звонница, *3* — церковь Спаса на Сенях, *4* — Белая палата, *5* — Архиерейский дом, *6* — северные ворота и церковь Воскресения, *7* — западные ворота и церковь Иоанна Богослова

Спаса на Сенях (1675 г.), перекрытой крещатым сводом, церковная солея занимает половину площади храма, отделена от остального помещения нарядной аркадой с золочеными фигурными столбами и, наподобие сцены, поднимается на восемь ступеней над уровнем пола. Декоративная сень над царскими вратами иконостаса и яркая, выдержанная в теплых, золотистых тонах, фресковая роспись всего внутреннего помещения храма усиливают театральный характер интерьера (стр. 119). Такая трактовка церковного интерьера весьма характерна для периода развития показной, внешней церковной обрядности.

Ансамбль Ростовского кремля, окруженный высокими стенами и башнями, расположен на берегу озера Неро, с которого открывается прекрасный вид на город. В отличие от кремлей XV—XVI вв., Ростовский кремль не был рассчитан на оборону, и его декоративные крепостные сооружения представляют собой живописный архитектурный ансамбль, свидетельствующий о значительном усилении светских влияний, как в церковной жизни, так и в архитектуре. В этом отношении Ростовский ансамбль имеет идейную связь с ансамблем никоновского Нового Иерусалима.

Нарядное декоративное убранство всех сооружений Ростовского кремля — в виде ширинок с цветными изразцами, богатых наличников, обрамляющих оконные проемы, разнообразных фигурных украшений ворот (стр. 119) — свидетельствует о влиянии московской узорочной архитектуры. Все это сложное декоративное убранство выполнено из кирпича и достигает особого совершенства в архитектуре ворот Борисоглебского монастыря близ Ростова, перестроенных теми же мастерами в 1680 г. (стр. 326).

* * *

Экономически окрепшие представители церковной, земельной и денежной аристократии развернули во второй и третьей четвертях столетия обширное строительство в своих городских и вотчинных усадьбах.

Каменное строительство этого периода, как церковное, так и гражданское, отличалось большим разнообразием архитектурных форм и типов, исключительной нарядностью архитектурного убранства, красочностью и живописностью композиции.

В планировке каменных жилых домов наблюдалась тесная связь с приемами, характерными для деревянного зодчества. Как и в деревянной архитектуре, жилые комнаты ставились обычно на подклете, в котором размещались кладовые и другие хозяйственные помещения. Наличие подклетов вызывало необходимость устройства наружных лестниц с крытыми площадками и крыльцами, архитектурные формы которых были близки к их деревянным прототипам.

Устройство подклетов широко применялось и в церковном зодчестве, где они часто служили складами для товаров, более удобными и лучше защищенными от пожаров и хищений, чем в каком-либо другом месте.

Для жилых домов этого времени (кроме Пскова, где более прочно сохраняются местные художественно-стилистические особенности) характерно членение наружных стен лопатками по вертикали и междуэтажными тягами по горизонтали. Размещение лопаток по фасаду следует определенному правилу: лопатки всегда находятся на углах зданий и в местах примыкания внутренних стен к наружным. Такое устройство наружных лопаток является пережитком конструктивного приема в деревянных стенах, рубленных «в обло». В дальнейшем лопатки стали заменяться приставными полуколонками на стенах и тройным пучком полуколонок на углах. Подобный прием подчеркивания наружных углов здания широко применялся также и в церковном зодчестве.

С середины XVII в. в архитектуре фасадов жилых домов все бóльшую роль начали играть затейливые и нарядные наличники окон жилого этажа при более скромных проемах и обрамлении окон подклета. В то же время группировка окон на фасаде полностью зависела от наиболее удобного расположения их внутри здания. Таким образом, фасад жилого дома обычно довольно точно отражал внутренний распорядок помещений. В архитектуре жилья древнерусские мастера уделяли большое внимание удобному расположению отдельных помещений и не стремились изменять его ради симметрии фасада здания.

Усиление торговых и культурных связей с Западом отразилось в архитектуре господствующих классов в виде повышенного интереса к «фряжскому», или западноевропейскому искусству. Раньше всего это сказалось в живописи ярославских и московских церквей. Со времени строительства новоиерусалимского комплекса в русской архитектуре начинается творческая переработка западных классических ордеров и архитектурных приемов, получивших в последующих произведениях талантливых русских мастеров свободное творческое истолкование, далекое от традиционных классических правил и канонов.

г) Архитектура конца XVII в.

В последней четверти XVII в. в строительстве боярских и дворянских хором отчетливо обозначился переход к более обширным, парадным каменным палатам с четким этажным членением фасадов и намечающейся симметрией архитектурных форм. Примером нового типа боярских палат был дом князя В. В. Голицына в Москве, построенный около 1689 г. (стр. 122).

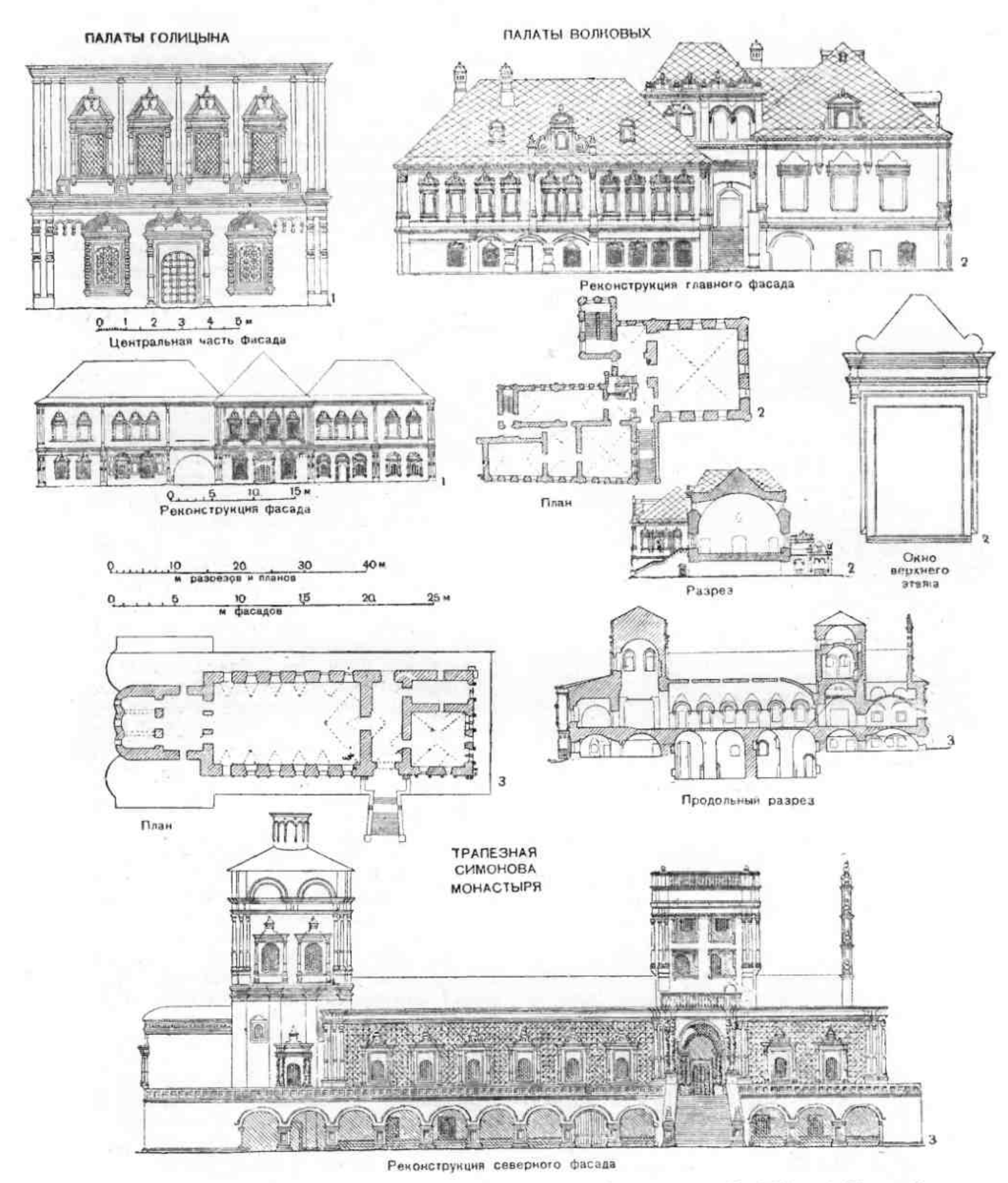
Нарядно отделанный главный фасад его выходил на усадебный двор и соединялся крытым переходом с церковью. С улицы на передний, или красный, двор вели каменные ворота, над которыми была устроена восьмигранная палатка, завершенная шатром, подобно парадным воротам в Измайлове (стр. 348). В отличие от псковских Поганкиных палат, голицынские палаты имели два ряда больших окон, ровно расположенных на фасаде по первому и второму этажам здания. Сделанные из кирпича и побеленные под белый камень наличники окон с тонкими колонками и пышными фронтонами на фоне красной кирпичной стены придавали нарядность внешнему облику здания (стр. 348). На втором этаже располагались большие парадные комнаты; более скромные помещения нижнего этажа включали жилые комнаты, кухни и кладовые. Как видно из сохранившейся описи голицынских палат, они имели 53 отдельных помещения. Парадная столовая освещалась 46 окнами, расположенными в два ряда — один над другим. Деревянный потолок столовой был обтянут холстом, покрытым живописью. Стены отдельных комнат были обиты цветным сукном, фряжскими шпалерами (обоями) и тисненой кожей. Цветные изразцовые печи, яркие восточные ковры и резная деревянная мебель дополняли богатое внутреннее убранство палат. Первоначально здание имело и третий, деревянный этаж — чердак, который не сохранился до нашего времени.

Такой же парадный вид имели и соседний с владением Голицына дом боярина Троекурова (1696 г.) и палаты боярина Волкова (позднее Юсуповых) в Москве, сохранившиеся в несколько переделанном виде до настоящего времени (стр. 122 и 349).

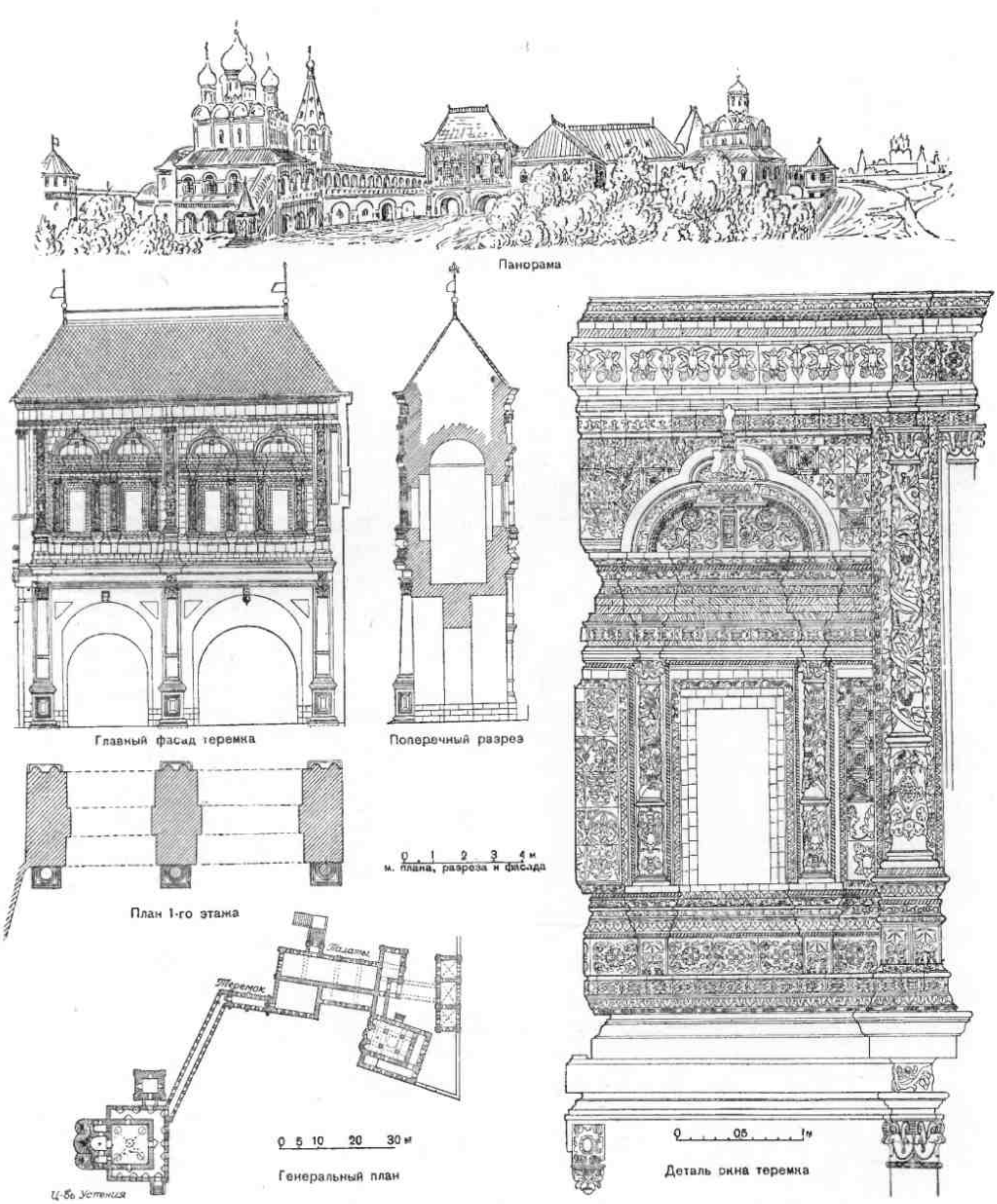
Палаты Волкова располагались, так же как и голицынские, в глубине участка. Парадный двор был расположен со стороны улицы; на хозяйственный двор, размещенный позади здания, вел арочный проезд, устроенный, как и в голицынских палатах, в нижнем этаже, асимметрично фасаду. Нижний этаж палат имеет более скромную декоративную обработку, чем жилой верхний. В то время как расположение внутренних стен отмечено на фасаде подклета скромными лопатками, во втором этаже в этих местах поставлены трехчетвертные колонки с нарядными кудрявыми капителями, напоминающими коринфский ордер, над которыми возвышается сочно раскрепованный антаблемент. Такого же типа колонки обрамляют пышные наличники окон, опираясь на крючкообразные кронштейны. Помимо общей живописной композиции и архитектурных деталей, характерных для конца XVII в., в палатах Волкова сохранился большой бесстолпный зал пролетом в 14 *м*, перекрытый сомкнутым сводом.

К архитектуре боярских палат близко примыкают роскошные трапезные палаты, строившиеся в это время в богатых монастырях. Трапезная Симонова монастыря в Москве, построенная в 1677—1680-х гг. (стр. 122), и трапезная Троице-Сергиева монастыря в Загорске (1685—1692 гг.) отличаются от более ранних аналогичных построек своими просторными бесстолпными двусветными залами, напоминающими дворцовые залы, открытыми наружными гульбищами с парадными лестницами, применением архитектурных ордеров и обилием цветных декоративных деталей. Двусветный зал трапезной палаты Троице-Сергиева монастыря имеет в длину более 70 *м* и перекрыт сомкнутым сводом с пролетом свыше 18 *м*. Постройка такого обширного бесстолпного зала свидетельствует о высоком уровне строительной техники в русском зодчестве конца XVII в. Здание трапезной расположено на высоком подклете и окружено гульбищем на арочных пролетах с двумя широкими открытыми лестницами. Богатая декоративная отделка здания дополняется, как и в трапезной палате Симонова монастыря, яркой раскраской фасадов в шашку (стр. 349).

Большой, частично сохранившийся ансамбль Крутицкого подворья в Москве может служить примером пригородной монастырской усадьбы (стр. 123). Усадьба представляла собой сложный комплекс зданий, свободно расположенных на обширном участке, отделявшемся каменной стеной с четырьмя башнями по углам от соседней городской застройки. Двухэтажный каменный жилой дом и примыкающая к нему домовая церковь поставлены на вершине холма, в глубине участка. Дом был связан крытыми деревянными переходами с летними жилыми помещениями, расположенными на самом краю крутого оврага. В 1693—1694 гг. был построен двухэтажный переход длиной около 70 *м*,



Москва. Гражданская архитектура XVII в. 1. Палаты В. В. Голицына в Охотном ряду. До 1689 г. 2. Палаты Волковых (Юсупова) в Б. Харитоньевском пер. Конец XVII в. 3. Трапезная Симонова монастыря. 1677—1680 гг.



Крутицкое подворье в Москве. Вторая половина XVII в. 1. Панорама и генеральный план подворья. 2. Крутицкий теремок. 1694 г. (под наблюдением О. Д. Старцева)

который соединил эти постройки с соборной церковью Успения (1685 г.) и служил одновременно оградой усадьбы.

Нижний этаж перехода имеет вид мощной глухой аркады, а верхняя галерея обрамлена парапетом и перекрыта двускатной кровлей, опирающейся на круглые каменные столбы. Часть этого перехода с воротами внизу и небольшим помещением вверху называется Крутицким теремком. Его сплошь декорированный цветными изразцами наружный фасад украшен приставными колонками с капителями коринфского типа. Колонки имеют утонение кверху и характерный для XVII в. поясок на 1/3 высоты ствола. Построенный в 1694 г. под руководством каменных дел подмастерья Осипа Старцева, теремок не был жилым помещением, а только декоративной «палаткой» над воротами, из которых открывался прекрасный вид на Москву. В Крутицком теремке красочность архитектуры достигает предельной насыщенности. Это небольшое сооружение является одним из наиболее выдающихся и характерных образцов декоративной архитектуры конца XVII в. (стр. 345).

Вне Москвы в строительстве жилых каменных домов не происходит существенных изменений вплоть до конца XVII в., как это можно видеть на примере дома Коробова в Калуге (стр. 105), который впервые упоминается в 1697 г., или дома Сапожникова в Гороховце, построенного в начале XVIII в. (стр. 107). Их планы, близкие к обычному плану деревянных хором — в виде двух клетей, разделенных сенями по середине, мало чем отличаются от более ранних домов Лапина в Пскове или Иванова в Ярославле. Коробовский дом имеет высокий подклет и парадное крыльцо в центре фасада, обращенного к улице. Нарядная декоративная обработка фасада в виде пучков полуколонок на углах здания, сложного венчающего карниза и кувшинообразных столбов крыльца имеет все особенности, характерные для середины XVII в., и только пышная форма разорванных фронтонов наличников больших, прямоугольной формы окон второго этажа, характерных для конца XVII в., свидетельствует о его строительстве в конце века.

В бывш. доме Сапожникова в Гороховце частично сохранилась внутренняя отделка зала (Крестовой палаты): нарядная изразцовая печь в углу и резная дубовая скамья по периметру стены. Зал имел освещение с трех сторон и перекрыт сомкнутым сводом с распалубками над оконными проемами. Ребра распалубок украшены штукатурными тягами — гуртами, а в замке свода имеется овальная розетка, в центре которой была подвешена люстра. Междуэтажные лестницы устроены в толще стен. Существующий третий этаж надстроен позднее; на месте его раньше был, повидимому, деревянный чердак. К сеням примыкают небольшие помещения кладовой, уборной и лестница в стене, которая вела на чердак. Полы были настланы из широких дубовых плах. Сохранилась и массивная дверь сеней, сделанная из двух дубовых плах толщиной в 7 *см*. Дом Сапожникова в Гороховце является примером купеческих палат конца XVII — начала XVIII вв.

Развитие торговли, связанное с образованием всероссийского рынка, вызвало строительство в Москве и других наиболее крупных русских городах каменных промышленных, торговых и складских помещений.

Построенный во второй половине XVII в. в Замоскворечье Хамовный двор — так назывались мастерские по выработке полотна — имел обширный, прямоугольной формы двор, обнесенный каменной оградой четырехметровой высоты с круглыми башнями по углам. Посреди двора стояло двухэтажное кирпичное здание мастерских с сенями в центре и большими (150 $м^2$) перекрытыми сомкнутым сводом палатами по обеим сторонам сеней. В каждой палате имелось 20 парных окон и размещалось около 50 ткацких станков. Деревянный забор делил двор на две части — ткацкую и «беленную» (отбелочную). Колодец, расположенный в центре двора по линии деревянного забора, обслуживал оба цеха предприятия.

Московский Гостиный двор, существовавший на месте современного Гостиного двора в Китай-городе, также был огражден каменными стенами с двумя проездами и башнями по углам. По периметру стен внутри двора были расположены торговые помещения — лавки. Первоначальный Гостиный двор, построенный в 1641 г., был значительно расширен во второй половине XVII в.

В строительстве промышленных и торговых дворов XVII в. характерной чертой является ограждение их каменными стенами с целью охраны товаров от хищений и предохранения от пожаров, которые были обычным явлением для окружавшего их деревянного посада.

Большой интерес представляет административно-торговый центр Архангельска, строившийся с 1668 по 1684 гг. московским архитектором Димитрием Старцевым по чертежам, присланным из Москвы.

Архангельский «каменный город» был построен на берегу р. Северной Двины в виде

неправильного многоугольника, вытянутого вдоль берега почти на 400 *м*, с каменными стенами и четырьмя круглыми башнями по углам. В нем размещались воеводский дом и церковь, съезжая изба и «зелейный» (пороховой) склад. Поблизости от этих центральных сооружений были построены торговые дворы — с одной стороны русский, с другой — иноземный. Каждый двор имел двухэтажные каменные торговые ряды в виде сплошной аркады по периметру его стен с заложенными арочными проемами в первом этаже, служившем складским помещением для товаров, и открытой аркадой во втором, где размещалось свыше 200 отдельных торговых помещений (стр. 133).

Для XVII в. характерно также развитие промышленного строительства в вотчинах и поместьях земельной аристократии. Экономическая мощь Московского государства росла на базе крепостной эксплоатации. Богатые феодалы стремились удовлетворить свои потребности, возраставшие с изменением культурных и бытовых условий, путем усиления крепостного гнета и эксплоатации крестьян в своих земельных владениях.

Постепенно изменяется скромный вид загородной усадьбы. Древние вотчины и поместья обстраивались обычно из дерева, и только начиная с XVI в. в усадьбах начинают строить каменные церкви, а в XVII в. в наиболее богатых появляются каменные хозяйственные сооружения и деревянные хоромы на каменных подклетах. Вокруг дома разводятся сады и цветники, в которых устраиваются специальные садово-парковые сооружения. Появляется стремление к симметрии и регулярности в планировке.

Царская подмосковная усадьба в Измайлове, построенная во второй половине XVII в., представляет собой прекрасный пример новшеств в усадебном строительстве этого времени.

Измайловская усадьба занимала большую территорию, включавшую сады, поля, луга и леса, на которой были расположены разнообразные сельскохозяйственные, промышленные и технические сооружения, фруктовые сады, цветники и огороды лекарственных трав.

Пруды кольцом окружали центральную часть усадьбы, называвшуюся «Государевым двором» (стр. 126). Расположенный в центре острова двор имел симметричный план в виде прямоугольника, обстроенного по периметру каменными одноэтажными служебными и хозяйственными помещениями, с двумя парадными въездными воротами с восточной и западной сторон. Южную сторону «Государева двора» замыкали деревянные царские хоромы, построенные на каменном подклете, и каменная двухэтажная церковь, соединенная с хоромами деревянными крытыми переходами на столбах.

На остров через пруд вел каменный мост на арочных пролетах, облицованных белым камнем: мост приводил к величественной трехъярусной проездной башне. Последняя служила одновременно колокольней для пятиглавого собора, поставленного на самом высоком месте острова против парадных ворот «Государева двора».

Сохранившиеся до нашего времени Покровский собор в Измайлове и его колокольня, так называемая Мостовая башня, построенные в 1671—1679 гг. (стр. 126), отличались нарядным декоративным убранством из цветных изразцов и резного белого камня. В измайловском соборе, кубическая пятиглавая композиция которого следует древним традициям церковной архитектуры, имеются новые черты, характерные для второй половины XVII в. Это особенно относится к трактовке окон, образующих как бы общий проем на два этажа, а также к новому декоративному приему заполнения закомарных плоскостей цветными изразцами, которые обходят красивыми поясами также и все барабаны глав.

Измайловские ворота (1682 г.) имеют, так же как и собор, строго симметричную композицию фасада, с большим проемом в центре и двумя меньшими по его сторонам (стр. 348). Значение центрального проезда выразительно подчеркнуто постановкой по сторонам его двух парных колонн и завершением восьмигранной шатровой башней по центральной оси симметрии. Башня ворот имеет с обеих сторон открытые гульбища-террасы с резной белокаменной балюстрадой. Принцип симметричных проемов, парных колонн и нарядных архивольтов над арками проездов, впервые примененный в Измайлове, получил в дальнейшем широкое распространение в архитектуре парадных ворот конца XVII и первой половины XVIII вв.

Церковь Иоасафа-царевича в Измайлове, перестроенная в 1688—1689 гг. каменных дел подмастерьем Терентием Макаровым, имела строго симметричный, троечастный план и трехглавую композицию, ориентированную с запада на восток, — приемы, занесенные в Москву с Украины. Центральный кубический объем храма завершался двумя восьмериками с большими оконными проемами. Наружный облик здания отличался изяществом пропорций, нарядным убранством из резного белого камня, состоявшим из немногих стандартных элементов, и



Измайлово, царская усадьба близ Москвы. Вторая половина XVII в. 1. Панорама (литография XIX в. по гравюре И. Зубова, XVIII в.). 2. Покровский собор. 1671—1679 гг. 3. Мостовая башня. 1671—1679 гг. 4. Парадные ворота. 1682 г. 5. Генеральный план ансамбля «Государева двора»: *1*—собор, *2*—мостовая башня, *3*—церковь Иоасафа царевича, *4-5*—парадные ворота, *6*—виноградная плотина

симметричной композицией основного объема, окруженного со всех сторон открытым гульбищем на стройных высоких арочных проемах.

Архитектурный ансамбль измайловской усадьбы представлял собой живописную композицию разнообразных сооружений, четко выделявшихся на фоне зелени и зеркальной глади окружающих прудов.

В Измайлове работали главным образом провинциальные мастера. Так, Покровский собор и Мостовая башня были построены артелью каменщиков-костромичей, а о строителе церкви Иоасафа-царевича — Терентии Макарове — известно, что он был «Нижегородского уезду, Белогороцкой волости крестьянин».

Провинциальные мастера приезжали на работу в Москву по мобилизации Приказа каменных дел или добровольно; сюда они привозили и свои своеобразные композиционные приемы и местные художественно-стилистические особенности. В то же время нередко вне Москвы можно встретить работы московских архитекторов XVII в. (как, например, Осипа Старцева в Киеве, Димитрия Старцева в Архангельске, Якова Бухвостова в Рязани, Аверкия Мокеева на Валдае и т. д.), но всегда в них видна связь с местными художественными традициями, а не механическое повторение московских архитектурных приемов. Так происходил оживленный обмен творческим опытом между архитекторами различных частей громадной страны, что весьма обогащало развитие русской архитектуры в XVII в.

Во второй половине XVII в., после воссоединения Украины с Русским государством, в культурной жизни столицы приобретают большое влияние украинские и белорусские ученые, преимущественно из духовенства. В церковном строительстве распространяются троечастный украинский тип плана, традиционное украинское трехглавие, располагаемое, в противоположность московскому, с запада на восток, как это было в церкви Иоасафа-царевича в Измайлове, а также украинская система пятиглавия, с постановкой четырех глав по странам света, как это имеет место, например, в новом соборе Донского монастыря (1684—1698 гг.).

Сложное и многообразное развитие русской архитектуры в XVII в. завершается созданием в последнем десятилетии нового ярусного типа культового здания. Небольшое по площади, компактное по композиции, изящное и стройное по силуэту, оно получило широкое распространение в усадебном строительстве конца XVII и начала XVIII вв. Среди построек этого типа наиболее выдающимися сооружениями являются церкви: Спаса в селе Уборах, построенная Яковом Бухвостовым в 1693 г., Покрова в Филях (1693—1694 гг.) и Троицы в селе Троицком-Лыкове (1698—1703 гг.). Все они выстроены в подмосковных усадьбах дворянской знати, причем две последние, наиболее законченные и роскошные по своей внешней и внутренней художественной отделке, — в вотчинах, принадлежавших близким родственникам царя — Нарышкиным. Отсюда и пошло совершенно случайное наименование нового художественно-стилистического направления в русской архитектуре конца XVII в. термином «нарышкинское барокко», замененным позднее столь же мало удачным термином — «московское барокко».

В этих ярусных сооружениях конца XVII в. древнерусское зодчество создало яркие, художественно совершенные памятники, которые завершают его многовековое развитие и знаменуют переход от древнерусского зодчества к новому периоду в развитии русской архитектуры, связанному с образованием могущественной Российской империи. В высотных композициях общественных и культовых зданий получила архитектурное выражение идея величия, экономической мощи и политического могущества складывавшейся Российской империи.

В архитектуре культовых зданий неоднократно делались попытки соединения двух разнородных по своему назначению и форме архитектурных объемов — самой церкви и колокольни — в один целостный, высотный архитектурный организм. В конце XVII в. это стремление к единству и компактности архитектурного объема храма завершилось созданием нового, наиболее совершенного типа «церкви под колоколы», к которому относятся перечисленные выше памятники.

В церкви Покрова в Филях (стр. 350) широкая галерея-гульбище, расположенная на арках, окружающих высокий подклет здания, служит основанием всего сооружения и связывает его с окружающим пространством при помощи широких открытых лестниц. Основой башнеобразного здания служит четверик, к которому примыкают полукруглые в плане пристройки, увенчанные главками на граненых барабанах. Над основным четвериком последовательно располагаются два восьмерика, сокращающиеся в своих объемах по мере движения вверх, и восьмигранный барабан главы. Ярусный силуэт здания обладает большой выразительностью, а композиция отдельных объемов, их декоративное убранство подчинены живому ритму, динамическому стремлению ввысь.

Центрический план здания, окруженного открытыми гульбищами-террасами, имеет древние традиции в русской архитектуре, например, в церкви села Коломенского, так же как и характерный композиционный прием постановки восьмерика на четверике, что было обычным приемом в русском деревянном зодчестве. В конце XVII в. эти старые приемы получают новое художественное выражение благодаря соблюдению строгой симметрии в плане и фасадах здания, стройности силуэта, нарядности и красочности декоративного убранства в виде богатых резных фронтонов («петушиных гребешков»), завершающих отдельные объемы здания, появлению больших и разнообразных дверных и оконных проемов и широких, открытых парадных лестниц (стр. 129 и 350).

Без отдельно стоящей колокольни группировка архитектурных объемов приобрела компактный характер, а величественная композиция создавала представительный внешний вид здания, которое занимало незначительную по площади территорию и могло быть поставлено внутри любого усадебного участка.

Устройство колокольни в верхней части церкви потребовало решения сложных конструктивных задач. Основной принцип структуры здания сводится здесь к передаче сосредоточенной нагрузки тяжелого верха через свод нижнего восьмерика на его стены и к переводу ее, частично через посредство разгрузочных арочек, непосредственно на стены четверика. Здесь сжимающие усилия через разгрузочные арки центральной части распределяются на простенки между ними и на угловые столбы и частично воспринимаются примыкающими к ним наружными стенами невысоких полуциркульных пристроек. Эта структура не остается неизменной, но беспрерывно развивается и видоизменяется в деталях в связи с общим развитием этого архитектурного типа.

Большая толщина наружных стен, достигающая почти 2 *м*, объясняется не только запасом прочности, но и необходимостью устройства лестницы на колокольню, которая проходит внутри стены. Однако эта новая конструктивная система давала возможность строить только небольшие по площади церкви, которые отвечали потребностям вотчинного, усадебного строительства. В их небольших свободных от столбов внутренних помещениях возрождаются церковные хоры в виде высоких балконов или лож, в которых помещик и его семья имели отдельное помещение, изолированное от крепостного народа, посещавшего храм (стр. 351).

Широкое применение таких обычных для русского зодчества материалов, как кирпич и белый камень, в декоративной обработке фасадов; изящество и живописность создаваемой из этих материалов архитектурной декорации; остроумное решение конструктивной системы ярусного здания; классическая простота плана и архитектурной композиции — все в целом делает эти сооружения одним из наиболее ярких явлений русского зодчества конца XVII в.

Замечательную страницу русской архитектуры конца XVII в. составляет строительство огромных и величественных городских соборов в крупных городах Московского государства, как, например, в Пскове, Рязани, Астрахани и др. Среди них наиболее выдающееся место занимает собор в Рязани, сооруженный в 1693—1699 гг. крепостным архитектором Яковом Бухвостовым (стр. 351), строившим и упомянутую выше церковь в селе Уборах.

В этих произведениях одного мастера мы видим два совершенно различных архитектурных образа. Ярусная церковь в Уборах тесно связана с усадебными постройками типа церкви в Филях, между тем как в рязанском соборе продолжена древняя традиция городских кубических пятиглавых храмов, типа московского Успенского собора, с четырьмя внутренними круглыми столбами. Однако эти старые черты сочетаются здесь с характерным для архитектуры конца XVII в. стремлением к строгой симметрии в композиции наружного объема и фасадов здания, с появлением четко выраженной этажности фасадов культового здания и завершения его простым карнизом вместо закомар, с красочным сочетанием кирпичных стен и белокаменных деталей, с большой величиной оконных проемов, тонкой художественной обработкой и стандартизацией деталей, а также с устройством широкого открытого гульбища вокруг здания с парадной лестницей на главном фасаде.

Пятиглавый городской собор в Астрахани, начатый строительством в 1700 г., под руководством крепостного зодчего Дорофея Мякишева, по своей композиции близок к рязанскому собору. Он также стоит на высоком подклете и окружен с трех сторон открытым гульбищем, расположенным на аркаде из столбов и двойных арочек с гирьками посредине. Фасады здания имеют также четкое этажное членение и завершаются, как и в рязанском соборе, четырехскатной кровлей, хотя сохраняют декоративные закомары с каждой стороны. Белокаменные наличники окон и порталы дверей обрамлены полуколонками с капителями коринфского типа, а

ЦЕРКОВЬ В ФИЛЯХ

Окно церкви в Уборах 2

Окно церкви в Лыкове 3

Окно церкви в Филях 1

0 1 2 м
м окон

План 1

Деталь парапета 1

0 1 2 3 м

Южный фасад 1

Колонка окна 1

План 2

0 5 10 м
м фасадов
0 5 10 м
м разреза и планов

ЦЕРКОВЬ В ТРОИЦКОМ ЛЫКОВЕ

ЦЕРКОВЬ В УБОРАХ

Продольный разрез 3

План 3

0 50 100 см
Колонка окна 3

Южный фасад 2

Южный фасад 3

1. Церковь Покрова в Филях близ Москвы. 1693—1694 гг. 2. Церковь Спаса в с. Уборы, Московск. обл. 1693 г. Зодчий Я. Г. Бухвостов. 3. Церковь Троицы в селе Троицком-Лыкове близ Москвы. 1698—1703 гг.

нарядные завершения наличников окон вверху образуют сплошной фриз на фасадах здания. Поставленное на высоком месте, здание собора (высота его около 80 *м*) господствует в ансамбле города и видно с Волги на далеком расстоянии.

Собор Введенского монастыря в Сольвычегодске, сооруженный на средства богатых купцов Строгановых в 1689—1693 гг., по своему масштабу и роскошной обработке представляет собой выдающуюся постройку русского Севера (стр. 131). Здание имеет строго симметричный план; широкое гульбище обходит с трех сторон бесстолпное центральное помещение храма, перекрытое сомкнутым сводом с оригинальными вырезами по углам. Смелая система перекрытия позволила зодчему сделать световыми все пять глав собора. Монументальность пятиглавого кубического объема здания совмещается здесь с исключительным богатством отделки. Живописная система декоративного убранства сольвычегодского собора построена на принципе применения крупных декоративных пятен из резного белого камня вокруг окон и порталов дверей, контрастно выделяющихся на фоне красной кирпичной стены. В этом здании двухэтажная крытая галерея и детали, характерные для московской архитектуры, в виде арочек с гирьками и нарядных цветных изразцов удачно сочетаются с новой ордерной декорацией, в которой наряду с излюбленными русскими зодчими кудрявыми капителями коринфского типа впервые встречаются капители ионического типа.

Как и собор в Сольвычегодске, Рождественская церковь в Горьком была построена также «именитыми людьми» Строгановыми в конце XVII в., однако ее сложная декоративная отделка была окончена только в начале XVIII в. (стр. 139). Белокаменная резьба покрывает ковром почти все стены здания; оставшаяся свободной от декорации плоскость стены была расписана красками, что создавало более мягкий контраст между белокаменной резьбой и фоном. В декоративном убранстве фасадов Рождественской церкви значительное место занимают отдельно стоящие белокаменные колонки с капителями коринфского типа, несущие классического характера антаблементы. Их пропорции и художественная обработка становятся все более изящными с каждым последующим ярусом здания. В архитектурных деталях, трактованных различно в каждом ярусе, можно видеть наиболее полное для XVII в. развитие ордерной системы, что сближает ее с архитектурными формами, характерными для XVIII в.

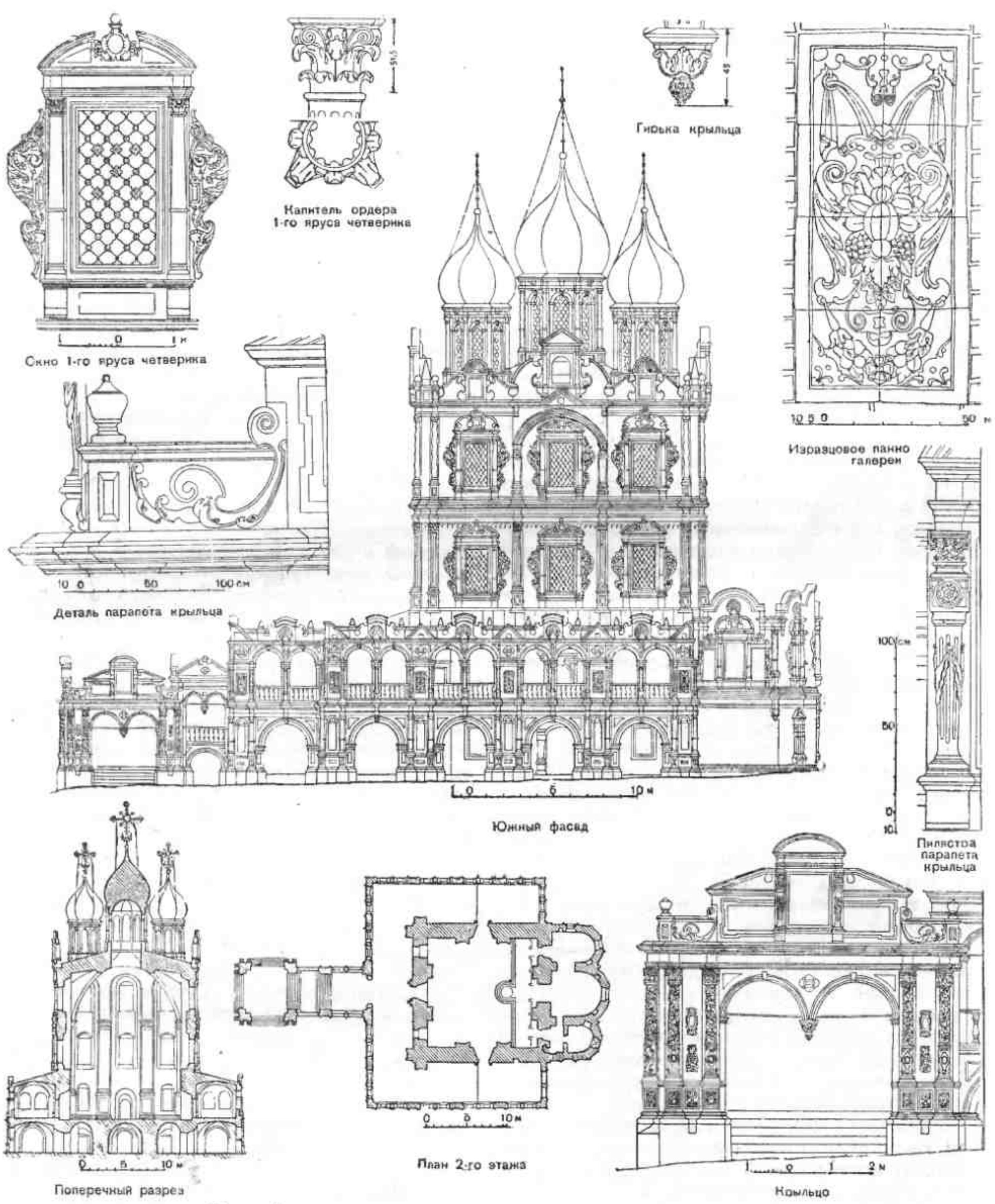
Нарядная декоративная архитектура «строгановских» церквей имеет общее художественное содержание с живописными ярославскими церквами второй половины XVII в., обогащенное местными художественными традициями и вкусами. Вместе с тем, в изощренной декоративной обработке «строгановских» церквей сказывается увлечение зодчих внешней нарядностью здания, характерное для московской «узорочной» архитектуры середины столетия.

Если так называемые «нарышкинские» постройки отличаются от предшествующих культовых зданий строгой симметрией, стройностью и гармоничностью ярусной композиции, то для «строгановских» сооружений особенно характерны насыщенность декоративного убранства, сложность и роскошь отделки деталей и свободная трактовка классического ордера.

Несколько иной характер приобретает декоративность в московских сооружениях на рубеже XVII и XVIII вв., например в церкви Успения на Покровке или Сухаревой башне в Москве, где декоративные элементы в архитектуре органически связаны и подчинены художественному образу сооружения.

Церковь Успения на Покровке в Москве (1696—1699 гг.), построенная зодчим Петром Потаповым, имела строго симметричные фасады и конструктивную систему постановки восьмерика на четверике при троечастном членении плана, отдельно стоящей колокольне и пятиглавом завершении центрального объема здания (стр. 352). Традиционное пятиглавие приобрело в этом сооружении подчеркнуто декоративный характер благодаря постановке четырех глав на самых углах основного четверика, а также эффектному завершению отдельных граней восьмерика окнами-люкарнами и наличию двух дополнительных глав, симметрично поставленных над боковыми пристройками.

Изящество белокаменных деталей, высокое мастерство и тонкий художественный вкус зодчего, сказавшийся в стройной и торжественной композиции разнообразных архитектурных объемов, сделали этот памятник, построенный на рубеже двух столетий, своеобразным художественным итогом развития древнерусского зодчества. Архитектура церкви Успения на Покровке оказала значительное влияние на развитие русского зодчества в последующем столетии. Знаменитый русский зодчий второй половины XVIII в. В. И. Баженов высоко ставил художественные достоинства этого сооружения: «Церковь Климента покрыта златом, но церковь Успения на Покровке больше обольстит имущего



Собор Введенского монастыря в Сольвычегодске. 1689—1693 гг.

вкус», — говорил он, — ибо «созиждена по единому благоволению строителя».

Такие выдающиеся сооружения конца XVII в., как церкви Успения на Покровке и Покрова в Филях, городские соборы в Рязани и Астрахани, трапезные палаты Симонова и Троице-Сергиева монастырей, жилые палаты Голицына и Троекурова, при всем их разнообразии в отношении назначения здания, его плана, характера архитектурной композиции объема, имеют общие художественно-стилистические особенности декоративного убранства, отличные от узорочной архитектуры середины XVII в.

Архитектуре середины столетия были присущи сложность и живописность композиции, исключительное разнообразие и предельная насыщенность архитектурными деталями из кирпича и цветных изразцов, трактовка стены здания как живописного ковра. В противоположность этому узорочному характеру архитектуры, новое художественное направление конца XVII в. отличается простотой и ясностью композиции, строгой симметрией фасадов, стандартизацией белокаменных архитектурных деталей, четко выделяющихся на красном фоне кирпичной стены. Для него характерны также большие оконные проемы, ясное членение объема здания на ярусы или этажи и применение своеобразно переработанной классической ордерной системы.

В конце XVII в. развивается также строительство монументальных каменных общественных зданий чисто светского назначения. Среди них наиболее выдающимся сооружением была выстроенная под наблюдением Михаила Чоглокова Сухарева башня в Москве, в которой находилась математическая и навигационная школа (стр. 133 и 353). Нижний этаж башни составляли Сретенские ворота Земляного города. Сухарева башня была выстроена не сразу: в 1692—1695 гг. был построен нижний этаж с проездом и второй с палатами, в 1695—1698 гг. был выстроен третий этаж, и, наконец, в 1698—1701 гг. здание завершается четырехъярусной центральной башней. У основания последней были поставлены по углам четыре небольших шатровых башенки, которые сгладили резкий переход от горизонтали кровли здания к вертикали башни. В центральной башне помещалась первая на Руси астрономическая обсерватория.

Укрепления Земляного города к этому времени уже потеряли свое оборонительное значение, поэтому архитектура Сухаревой башни была лишена каких-либо крепостных элементов. Фасады имели четкое членение по этажам, стены кругом были прорезаны сплошной лентой больших парных окон с нарядными наличниками, широкая, открытая лестница вела на широкое гульбище, обходившее вокруг здания. Основной трехэтажный объем завершался высокой восьмигранной шатровой башней, с часами и государственным гербом вверху. Торжественная архитектура Сухаревой башни создавала образ монументального общественного здания. Сухарева башня после Ивана Великого была самым высоким зданием Москвы (высота башни 64 *м*).

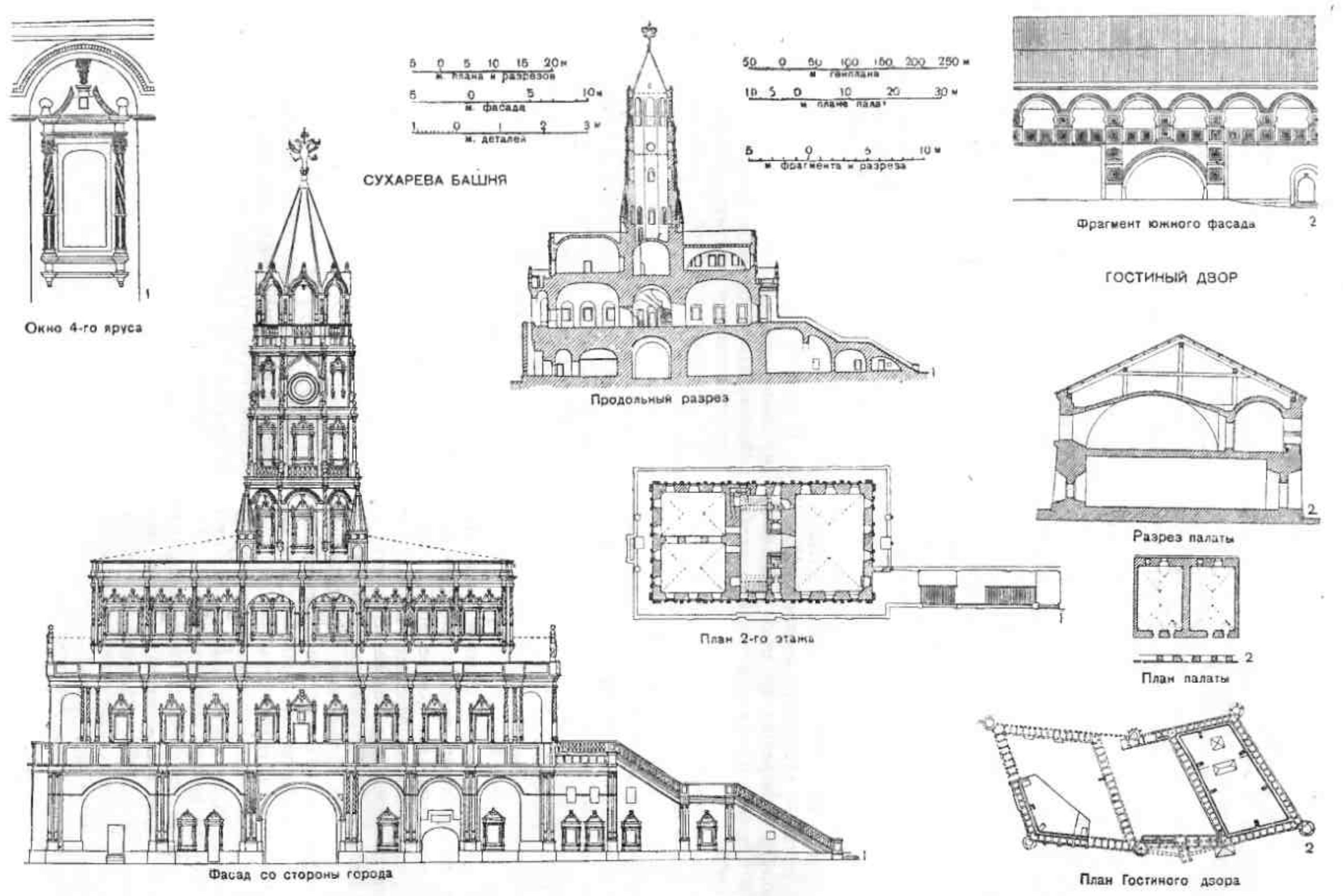
Архитектурный образ городского общественного здания, впервые получивший воплощение в архитектурной композиции Сухаревой башни, позднее неоднократно повторялся с некоторыми вариациями в других зданиях общественного назначения, как, например, в здании Главной аптеки у Иверских ворот (стр. 356).

Крупное общественное и градостроительное значение имело сооружение Большого Каменного моста через Москву-реку в 1687—1692 гг. (стр. 351). Он соединил разделенные рекой части столицы — Замоскворечье и Белый город.

Сооружение Каменного моста шириной в 24 *м* и длиной в 150 *м* свидетельствовало о большом прогрессе инженерно-строительного искусства в Московском государстве. До этого в Москве имелось только два небольших каменных моста через р. Неглинную и под Москвой — в Измайловской усадьбе (стр. 126). Новый Каменный мост имел семь быков-устоев, выложенных из дикого камня на прочном растворе, и шесть арочных проемов между ними. В южном конце моста было построено «палатное строение» с проездными воротами внизу, которые охранялись и запирались на ночь. Это сооружение завершалось двумя шатровыми башнями с открытым гульбищем вокруг них. На выстланном дубовыми досками мосту, как наиболее бойком месте, были устроены по сторонам каменные лавки для торговли. Новый Каменный мост прочно соединил административно-торговый центр города с ремесленными и сельскохозяйственными слободами Замоскворечья.

В последней четверти XVII в. получил свое завершение древнерусский ансамбль Москвы и ее Кремля, развивавшийся в XVII в. еще более интенсивно, чем в предыдущее время. Это было связано с быстрой застройкой жилых кварталов и с появлением в кольце Белого города большого количества каменных домов, церковных и общественных зданий.

Основное трудовое население города состояло из мелких торговцев и ремесленников, которые заселяли многочисленные слободы, образовавшиеся за стенами Белого города и в Замоскво-



1. Сухарева башня в Москве. 1692—1701 гг. Под наблюдением М. Чоглокова. 2. Гостиный двор в Архангельске. 1668—1684 гг. Арх. Д. Старцев

речье. Слободы носили соответствующие занятию жителей названия, из которых многие сохранились до нашего времени: Кожевники, Гончары, Оружейники, Плотники, Каменщики, Хамовники, Огородники и т. д. Ремесленные слободы располагались по сторонам больших дорог — торговых путей, которые вели в крупные города Московского государства: в Смоленск, Тверь, Дмитров, Владимир, Серпухов, Калугу и т. д., и являлись продолжением основных радиальных улиц столицы.

Социальное расслоение городского населения получило в это время свое законченное выражение в самой структуре города. Дворы и усадьбы богатого чиновного люда и дворянства располагались поблизости от Кремля, преимущественно в черте Белого города. Они занимали большие участки земли, в глубине которых свободно размещались хоромы и палаты, домовые церкви, службы, хозяйственные постройки, сады и огороды. Здесь преобладало каменное строительство; улицы мостились бревнами, а в Кремле и Китай-городе — дубовыми досками. Ворота Белого города запирались на ночь железными решетками и всегда имели вооруженную охрану из стрельцов.

В отличие от относительно благоустроенного центра, в многочисленных слободах не было мощеных улиц. В их сплошной деревянной застройке преобладали простые бревенчатые избы, топившиеся по-черному, с кровлей из теса, бересты или соломы. Жилой квартал здесь состоял из множества мелких участков, имевших обычно уличную сторону от 8 до 20 *м* шириной, при 50—100 *м* глубины, поэтому застройка их производилась «гуськом».

Резкий контраст между богатой застройкой центра и деревянными избами торгово-ремесленных слобод оставался долгое время характерной чертой ансамбля Москвы, несмотря на стремление правительства внешне сгладить это различие путем административных мероприятий. Так, в 80-х гг. был издан указ, который строго предписывал вдоль больших улиц «деревянного строения отнюдь никому не делать, и кто сделает — у тех строение велеть сломать».

В 1681 г. специальным указом было запрещено деревянное строительство в Кремле, Китай-городе и внутри кольца Белого города. Этот указ был вызван не только противопожарными соображениями: он способствовал также тому, что беднейшее население столицы, которое не могло строить дорогих каменных домов, постепенно должно было переселиться из центра в окружавшие Белый город слободы.

В середине XVII в. развивается производство готовых сборных деревянных домов различных размеров, которые покупались в разобранном виде, перевозились и собирались на месте постройки. В Москве существовал специальный рынок по продаже сборных домов, расположенный за стенами Белого города. На этом рынке можно было приобрести также и отдельные строительные детали — дверные колоды, окончины, желоба и т. д.

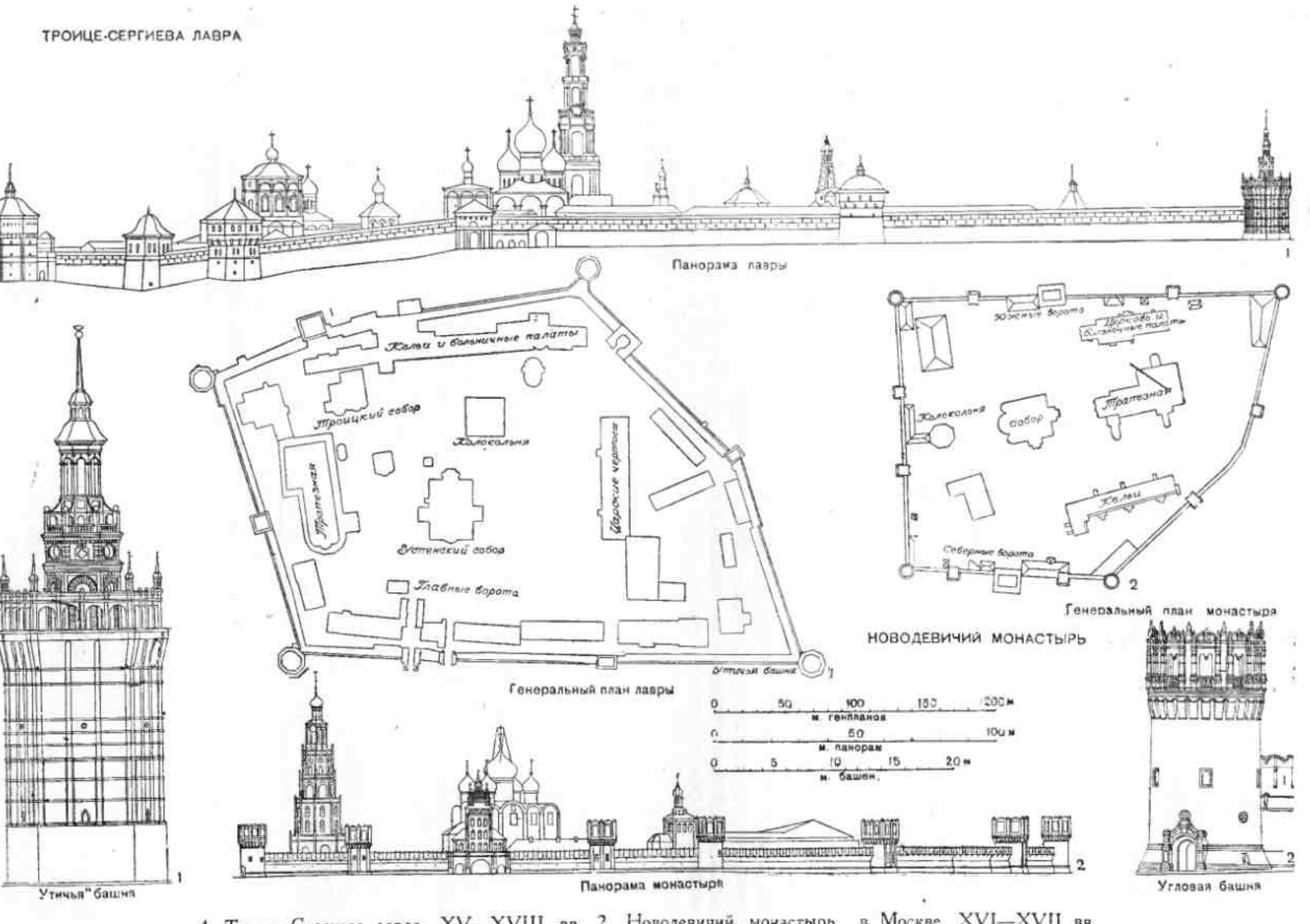
На протяжении XVII в. заново были обстроены и московские монастыри, в особенности южное полукольцо монастырей, среди которых видное место по красоте и архитектурным достоинствам занимает ансамбль Новодевичьего монастыря (стр. 135 и 354). Главные монастырские ворота украсились надвратными церквами, а стены получили нарядную декоративную обработку, в которой живописно сочетаются красный кирпич и белый камень. Крепостные стены монастыря потеряли свою суровую неприступность (стр. 352).

В архитектуре XVII в., особенно во второй половине его, широкое распространение получили колокольни, игравшие большую роль в создании живописного силуэта русских городов и монастырских ансамблей. Колокольни ставились обычно с западной стороны храма, заменяя прежние звонницы.

Колокольня Новодевичьего монастыря в Москве (1690 г.) — одно из наиболее высоких (около 72 *м*) и изящных сооружений этого типа. Поставленная не совсем обычно — против апсид собора, у восточной стены монастыря, вертикаль колокольни замыкает перспективу главного подъезда к монастырю.

Пятиярусная колокольня завершается восьмигранным барабаном с главой луковичной формы. Все ярусы имеют открытые гульбища, огражденные белокаменными балюстрадами (стр. 352). Уменьшающиеся кверху восьмерики колокольни богато отделаны разнообразными резными белокаменными деталями, типичными для конца XVII в. Красочное сочетание кирпичного фона стены и кружевного белокаменного убранства создает нарядный образ стройной и воздушной башни, господствующей в ансамбле монастыря и окружающей местности.

Ярким своеобразием отличается архитектура и других монастырских ансамблей XVII в. Прекрасными примерами этого служат Иосифов-Волоколамский монастырь, Симонов монастырь в Москве, Троице-Сергиев в Загорске и др. Их архитектурные ансамбли складывались веками и состоят из зданий различных эпох, однако



1. Троице-Сергиева лавра. XV—XVIII вв. 2. Новодевичий монастырь в Москве, XVI—XVII вв.

архитекторы, добавлявшие и достраивавшие здания, делали это с глубоким пониманием архитектурного замысла целого.

Особенно живописны стены и высокие шатры башен Волоколамского монастыря, перестроенные архитектором Иваном Неверовым в 1677—1688 гг. Они составляли единый ансамбль с высокой и стройной колокольней в центре монастыря, взорванной фашистскими войсками в 1941 г. (стр. 355).

Троице-Сергиев монастырь под Москвой также представляет собой замечательный пример того, как русские архитекторы XVII в. умели развивать замыслы своих предшественников. Крепостные стены монастыря (стр. 135 и 354), построенные в середине XVI в., выдержали шестнадцатимесячную осаду хорошо вооруженной 30-тысячной армии польско-литовских интервентов в 1608—1610 гг. Сильно пострадавшие во время осады стены и башни крепости были перестроены в середине XVII в.

Новые крепостные стены Кириллова-Белозерского монастыря, построенные в 1633—1666 гг. (стр. 355), изнутри членились на три яруса. Два верхних служили боевыми площадками, в то время как нижний имел множество отдельных помещений, из которых только небольшую часть занимали постоянный гарнизон из стрельцов, кузнецы и оружейные мастерские, а все остальные были заняты складами хлеба, соли, сушеной и вяленой рыбы. Стены Кириллова-Белозерского монастыря, общей длиной свыше полутора километров, имели 23 башни, из которых наиболее мощные угловые, восьмигранные в плане, достигали 50 *м* высоты.

Будучи крупными центрами феодального землевладения, богатые монастыри включали в свой ансамбль наряду с культовыми и жилыми зданиями самые разнообразные хозяйственные сооружения и обширные склады для хлеба, соли, рыбы, составлявших главный предмет монастырской торговли. Наиболее крупные монастыри-крепости, как, например, Симонов, Троице-Сергиев, Кириллов-Белозерский и др., имели также специальные дворы и помещения для постоянного военного гарнизона из стрельцов.

Эти монастыри, как и многие другие, выделяются не только художественным совершенством своего архитектурного ансамбля. Живописность и красота монастырских ансамблей были тесным образом связаны с их практическим оборонно-крепостным назначением. На примере этих замечательных архитектурных ансамблей можно особенно наглядно уяснить одну из наиболее выдающихся особенностей русского зодчества— органическое единство практического назначения сооружения и его художественного образа.

Как и древнерусские кремли, живописные монастырские ансамбли являются совершенными образцами художественного единства архитектуры и окружающей природы. Создававшиеся на протяжении столетий разными зодчими, они отличаются в целом изумительным единством архитектурного ансамбля, в котором нельзя что-либо отнять, не нарушив художественной гармонии целого. Это можно видеть особенно наглядно в архитектуре Московского Кремля.

В архитектурный ансамбль Кремля вошли в качестве неотъемлемых составных элементов различные сооружения разных эпох и стилей. Наиболее характерную особенность кремлевского ансамбля составляет народный характер его архитектуры, органически включивший и подчинивший художественному единству различные сооружения разных эпох.

Надстройка кремлевских башен представляет собой замечательное явление в развитии русского зодчества конца XVII в. Шатровые завершения их были сооружены русскими архитекторами в 80-х гг. XVII в. так умело, с таким глубоким знанием и пониманием законов архитектуры, что современному человеку трудно поверить, что нижние и верхние части башен разновременны, и почти невозможно наглядно представить себе Московский Кремль без этих, добавленных спустя 200 лет после постройки, новых частей. Верхи кремлевских башен очень разнообразны, они вносят большую живописность в архитектурную композицию ансамбля Кремля и настолько органически с ним слились, что их теперь уже невозможно было бы отнять, не нарушив художественного единства целого (см. стр. 57).

С усилением военной мощи Московского государства, развитием артиллерии и военной техники существенно изменилось и значение Кремля, как крепости. Если в XV и XVI вв. он был прежде всего мощной крепостью, то к концу XVII в. его оборонительно-крепостное значение постепенно отходит на второй план. Кремль становится прекрасным архитектурным ансамблем, чудесным памятником могущества и славы древней Руси и ее столицы — Москвы. Таким Кремль и вошел в качестве одного из наиболее совершенных архитектурных ансамблей всех времен и народов в сокровищницу мирового искусства.

* * *

Архитектура XVII в. имела выдающееся значение в развитии русского зодчества. В этом

веке, особенно в последнем десятилетии его, были созданы архитектурные произведения, которые явились органическим связующим звеном между древнерусским зодчеством и новой русской архитектурой XVIII—XIX вв.

Это не означает, что русская архитектура постепенно и незаметно, эволюционным путем, перешла от старых форм XVII в. к новым формам. XVIII в. Между ними имеется принципиальное качественное различие. Здесь мы имеем пример диалектического развития, когда в результате длительного процесса накопления количественных изменений наступают коренные, качественные изменения.

Культурный перелом рубежа XVII и XVIII вв., обусловивший развитие специального архитектурного образования, появление проектных чертежей и распространение классических форм в русской архитектуре, не означал механического разрыва новой русской культуры с культурой Московского государства. Древнерусская культура не отмирает полностью, ее прогрессивные черты продолжают развиваться в новых условиях, но уже в творчески переработанном виде.

В строительной практике древней Руси проектные чертежи, повидимому, не имели широкого применения. В заказе на постройку здания обычно делалась ссылка на желательность повторения в нем какого-либо уже существовавшего «образца». Таким образом, и заказчик в своем требовании, и мастер-архитектор в его осуществлении смотрели назад, и это, разумеется, ограничивало творческие возможности архитектора. Но и в этих условиях талантливые мастера никогда механически не копировали указанных им старых образцов, всегда стремились осмыслить и переработать их по-новому.

Строительство «против чертежа» начинается только во второй половине XVII в., и вначале чертежи выполняются иконописцами, «иконниками». Чертеж этого времени представляет собой условное изображение плана местности с указанием расположения отдельных построек на участке; иногда в нем даются совмещенный план и фасад здания. Чертежи XVII в. не имеют масштаба; все размеры, как и наименования построек, указывались в надписях на плане. Такие чертежи обычно сопровождались пояснительным текстом — «сметной росписью».

В русскую архитектурную практику конца XVII в. прочно входит новая терминология архитектурных деталей, связанная с распространением классического ордера, как, например, «круглый столп» (колонна), «баз» (база), «капитель» (капитель), «караштынь» (кронштейн), «архидрат» (архитрав) и т. п.

Во второй половине XVII в. широко развивается художественная кустарная промышленность. Мебель, металлические изделия, утварь и посуда этого времени отличаются необычайной красочностью и разнообразием форм. Большого совершенства достигает изготовление многоцветных изразцов, часто применяющихся для внешней и внутренней отделки зданий, а также искусство резьбы по дереву и камню, отличающейся значительно более сильным рельефом, чем резьба предыдущего времени.

В устройстве фундаментов, кладке стен и сводов в XVII в. продолжают развиваться и совершенствоваться строительные приемы XVI в. Обычный способ кладки — чередование ложков и тычков, т. е. так называемая крестовая кладка. В строительстве преобладает большемерный кирпич (около $30 \times 15 \times 8$ *см*), обычно снабженный клеймом завода, на котором он изготовлялся.

Со второй половины XVII в. арочная форма оконных проемов уступает место прямоугольной, а в оконных перемычках широко применяется полосовое железо. Как и в XVI в., оконницы делаются из слюды, фигурные кусочки которой соединяются зажимами — двойными полосками из луженого железа. Вместе с тем, все шире начинают применяться стекольчатые оконницы, составленные из круглых кусков оконного стекла, соединенных свинцовыми скрепами.

Сомкнутые своды в XVII в. отличались высоким подъемом, уменьшающим их боковой распор. Барабаны церковных глав имели небольшой диаметр, и только средний из них обычно был открыт вовнутрь здания. Каменные шатры колоколен в XVII в. отличались стройностью и изяществом. Их грани имели многочисленные отверстия — «слухи», служившие резонаторами для колоколов. Кладка шатров велась обычно горизонтальными рядами, с небольшим напуском каждого последующего ряда. Значительный распор шатра на стены сдерживался железными связями.

Кровли редко делались железными; чаще они были черепичные, тесовые или из лемеха. Железные кровли иногда расписывались в шашку, кровельная черепица также покрывалась цветной глазурью. Во второй половине XVII в. получила также распространение пестрая наружная раскраска зданий.

Замечательное развитие получила в XVII в. крестьянская деревянная архитектура, особенно на севере, где не было крепостного права и продолжала существовать старинная община. На-

родные зодчие создали замечательно разнообразные архитектурные сооружения, ярко отразившие необычайное богатство народной фантазии и неисчерпаемые творческие возможности народного искусства.

До начала XVIII в. у нас не было специального архитектурного образования. Архитекторы, или, как их именовали в то время, мастера и подмастерья каменных дел, учились и формировались на практическом опыте строительства. Выйдя из крестьян, они в дальнейшем становились городскими ремесленниками. В Москве, как центре крупного строительства, были наиболее благоприятные условия для роста высококвалифицированных кадров зодчих, однако и в провинции «каменное дело» достигло высокого совершенства, и многие известные московские мастера вышли из местных каменщиков, как например, из Кашинского района — Бажен Огурцов и Шарутины; из Белозерья — братья Костоусовы; из Дмитровского района — Яков Бухвостов, из Калязинского района — Аверкий Мокеев. Характерным явлением в древнерусском зодчестве была наследственная передача технического опыта и архитектурных познаний от отца к сыну, братьям и т. д. Так, в XVII в., на протяжении столетия, можно проследить работу в строительстве нескольких поколений архитекторов из семей Старцевых, Костоусовых, Шарутиных и др.

В древнерусской архитектуре мы редко встречаем упоминание имени мастера, построившего то или иное здание; чаще всего можно встретить имена тех лиц, по заказу которых они строились. В феодальном обществе личность архитектора отступает на задний план перед личностью заказчика и в большинстве случаев остается неизвестной.

В конце XVII в. в Москве складывается группа талантливых архитекторов-новаторов, творческая деятельность которых проходит на рубеже XVII и XVIII вв. и является связующим звеном между древнерусской архитектурой и новой, пореформенной архитектурой начала XVIII в. Среди них особенно выделяются: Осип Старцев, под руководством которого выстроено замечательное художественное произведение древнерусской архитектуры — Крутицкий теремок в Москве (стр. 345), много работавший также на Украине, где он построил Военно-Никольский собор и собор Братского монастыря в Киеве; Петр Потапов, создавший шедевр древнерусского зодчества — церковь Успения на Покровке в Москве (стр. 352); крепостной архитектор Яков Бухвостов — строитель Рязанского собора (стр. 351) и церкви в Уборах (стр. 129), присужденный к наказанию кнутом за то, что не закончил строительство последней к установленному сроку; крепостной зодчий Дорофей Мякишев, строитель Астраханского собора; крепостной зодчий Владимир Белозеров, построивший в начале XVIII в. интересную по новизне композиции внутреннего пространства церковь в селе Марфине, подмосковной усадьбе князя Б. Голицына, и засеченный на-смерть по приказанию недовольного постройкой самодура-помещика.

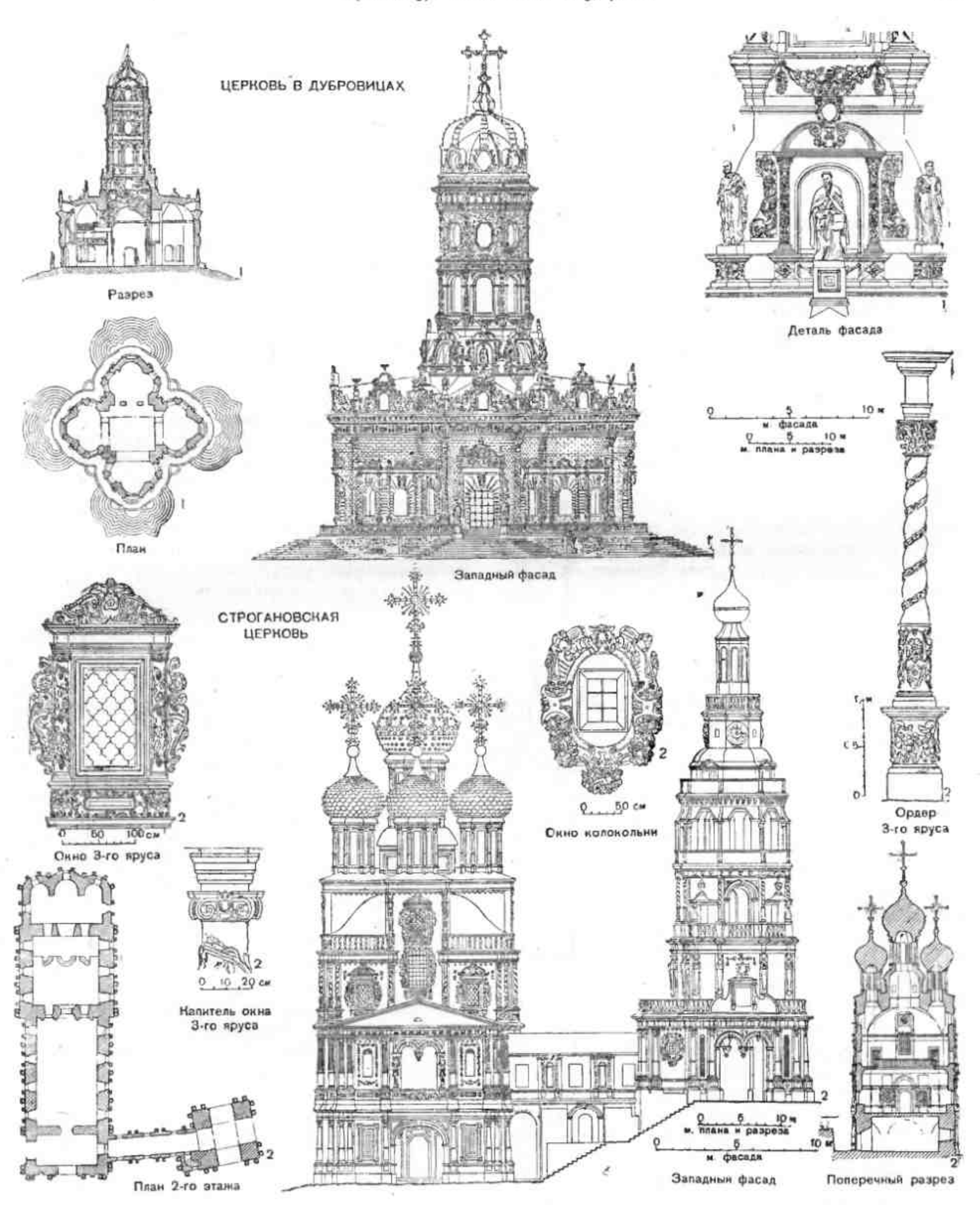
Светский характер церковной архитектуры конца XVII в. особенно ярко сказался в церкви, построенной ближайшим сподвижником Петра I, упомянутым выше князем Б. Голицыным, в его другой подмосковной усадьбе — Дубровицах.

Церковь в Дубровицах (1690—1704 гг.), изящный центрический план которой, возможно, послужил прообразом для планов церквей в Уборах и Филях, выстроена целиком из белого камня и отличается исключительной роскошью декоративного убранства, достигающего в отдельных деталях почти ювелирного мастерства. Необычайный для церковного здания архитектурно-художественный образ и характер декоративного убранства свидетельствуют об увлечении высших кругов дворянства западноевропейскими новшествами. Как снаружи, так и внутри церковь была обильно украшена несвойственными русскому культовому зодчеству скульптурой, латинскими надписями, заменившими росписи стен храма, и увенчана декоративной золоченой короной из кованого железа, вместо традиционной церковной главы (стр. 139).

Однако это выдающееся по своим художественным достоинствам сооружение не вызвало близких подражаний и не оказало заметного влияния на дальнейшее развитие культового зодчества.

В русской архитектуре конца XVII в. отчетливо сказались противоречия между гениальными творческими силами мастеров, вышедших из народа, и ограниченными творческими возможностями, которыми они располагали, выполняя заказы боярства и духовенства. Они были стеснены в своем творчестве узкими рамками церковного зодчества, продолжавшего до конца XVII в. играть преобладающую роль в монументальном каменном строительстве. Однако и в этих условиях древнерусские архитекторы сумели создать прекрасные произведения национальной архитектуры, которыми законно гордится русский народ.

Среди этих произведений мы не найдем копий с каких-либо иноземных зданий, не



1. Церковь Знамения в Дубровицах, Московск. обл. 1690—1704 гг. 2. Церковь Рождества — «Строгановская» в Нижнем-Новгороде. Конец XVII—начало XVIII вв.

встретим механического подражания художественно-стилистическим явлениям в архитектуре соседних народов, хотя культура древней Руси развивалась не изолированно, а в творческом контакте с культурой братских славянских народов и соседних европейских и азиатских стран. Несомненно, что как древнерусская архитектура оказывала влияние на архитектуру соседних народов, особенно на архитектуру Украины и Белоруссии, так имело место и обратное явление.

В процессе постепенного превращения Русского государства из национального в многонациональное идет параллельный процесс взаимного культурного обогащения, которое сказывается и в архитектуре. С течением времени русская архитектура начинает оказывать все более сильное влияние на развитие архитектуры отдельных национальностей, входивших в состав Российской империи.

За семьсот лет развития древнерусского зодчества, начиная с древнейших сохранившихся памятников Киевского государства, в которых своеобразные особенности его еще только начинают складываться, и до стремительной динамичной архитектуры церкви Вознесения в Коломенском, блестящей, жизнерадостной архитектуры собора Василия Блаженного в Москве, церкви Покрова в Филях и Успения на Покровке, в которых национальное своеобразие древнерусского зодчества получило наиболее полное выражение, — на всем этом длительном и многообразном пути мы наблюдаем глубокое влияние реалистического народного искусства, оптимистического и жизнеутверждающего, на все лучшие, наиболее выдающиеся произведения древнерусских мастеров.

Новая русская архитектура получила богатейшее архитектурное наследство древней Руси, в котором самым ценным была тесная связь архитектуры с народным творчеством и с общегосударственными задачами.

Важнейшие художественные и конструктивные принципы архитектуры получили всестороннюю разработку в древнерусском зодчестве на разных этапах его развития и явились ценным вкладом в дальнейшее развитие всей русской архитектуры. Таким вкладом являются: глубокое идейное содержание, органически присущее лучшим памятникам древнерусского зодчества; их оптимистический, жизнеутверждающий характер, воплощенный в простом и выразительном художественном образе; реалистическое разрешение градостроительных задач на основе принципа практической целесообразности и свободной, живописной планировки ансамблей, органически связанных с окружающей природой и с практическими потребностями жизни; прекрасное и глубокое своеобразное применение цвета в архитектуре, а также блестящая техническая и художественная разработка архитектуры ярусных высотных сооружений.

Все эти принципы, но на новой, качественно более высокой основе, получили свое дальнейшее развитие в русской архитектуре XVIII в.

Глава пятая

АРХИТЕКТУРА ВРЕМЕНИ ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ

(первая половина XVIII в.)



АРХИТЕКТУРА ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ И ПОСЛЕДУЮЩИХ ЛЕТ (1700-е—1730-е гг.)

Рост производительных сил, выразившийся к концу XVII в. в расширении производства, обмена и в укреплении всероссийского рынка, поставил русское государство перед необходимостью дальнейшего развития его международных экономических и культурных связей, чему препятствовали отсталые формы государственного, хозяйственного и общественного устройства страны.

По словам И. В. Сталина, «Когда Петр Великий, имея дело с более развитыми странами на Западе, лихорадочно строил заводы и фабрики для снабжения армии и обороны страны, то это была своеобразная попытка выскочить из рамок отсталости»[1]. Борьба за преодоление отсталости выдвинула новые исторические национальные задачи и явилась важнейшей движущей силой в развитии экономики, политики и культуры русского государства петровского времени.

Эта борьба, протекавшая в обстановке длительных войн за выход к морю, связанная с необходимостью проведения широких государственных преобразований, требовала предельного напряжения материальных и творческих сил страны. Понадобилось строительство мощного военного флота, полная реорганизация армии и государственного аппарата, создание новых отраслей промышленности.

Поставленные перед Россией новые исторические задачи, потребовавшие коренного переустройства страны, определили новое направление и новый характер архитектуры начала XVIII столетия, ее новое содержание. В архитектуре петровского времени, тесно связанной с борьбой за прогрессивное развитие государства, утверждаются идеи национального могущества России, преодоления отсталых форм быта и культуры с их привязанностью к старому.

В первую четверть XVIII в. развертывается большое утилитарное, преимущественно военное строительство. Возводятся фортификационные сооружения, строятся каналы, верфи, заводы и фабрики.

Крупные масштабы строительства, связанные с большими затратами средств, характер самых работ и необходимость выполнения их в кратчайшие сроки требовали новой организации всего строительного дела. В соответствии с этим расширялось и совершенствовалось производство строительных и отделочных материалов: кирпича, цемента, естественного камня, мрамора, стекла и пр.; широко начала применяться штукатурка. Для разделки леса были пущены лесопильные «вододействующие» заводы. Была введена новая единая мера кирпича. По распоряжению Петра составлялись письменные указания, как класть фундамент, стены и пр. Большое внимание уделялось противопожарным требованиям и внедрению огнестойких материалов; вместо деревянных изб предписывалось строить мазанки, вместо рубленых хором — каменные палаты. Осваивались новые приемы строительных и отделочных работ, и, соответственно, появлялись новые специализированные профессии.

---

[1] И. В. Сталин. Сочинения, т. 11, стр. 248—249.

Государственные преобразования начала XVIII в. вызвали потребность в разработке новых типов зданий — военных, административных и общественных — таких, как судостроительная верфь, арсенал, госпиталь, театр, музей, библиотека и др. Взамен старых помещений приказов возводятся регулярно распланированные здания коллегий и других административных правительственных учреждений. На смену старым дворцам и боярским хоромам с небольшими, скупо освещенными «горницами» и «светелками» приходят обширные, окруженные распланированными садами, дворцы и особняки с просторными комнатами, отвечающими потребностям нового бытового уклада.

Все это предъявляло более широкие требования к архитектуре и вызывало необходимость использования наиболее совершенных, передовых по технике приемов и методов строительства, требовало решительного пересмотра и обновления старой системы художественных, композиционных и технических приемов.

Архитектор, помимо практических навыков, должен был в полной мере обладать теперь и научно-теоретическими познаниями. На смену зодчему, перенимавшему из поколения в поколение традиции и приемы архитектурного мастерства, совершенствовавшему свое искусство преимущественно в практике архитектурного строительства, приходит архитектор, вооруженный знанием механики, физики, математики, классических теорий архитектурных ордеров, техники архитектурного чертежа. Выпускаются книги по вопросам архитектуры. Трижды при Петре (в 1709, 1712 и 1722 гг.) издается трактат Виньолы об ордерах.

Для подготовки отечественных гражданских и военных специалистов впервые в России создаются школы: навигационная, артиллерийская, инженерная. В 1709 г. организуется ведающая строительством Петербурга «Канцелярия от строений», при которой открывается школа, где преподаются начатки архитектурных знаний. Теории и практике зодчества ученики обучались в «командах» крупных архитекторов. По мере овладения мастерством они переводились в «архитектурии гезели», «архитекторские помощники» и «за архитекты» и только после сдачи испытаний и прохождения практики получали звание архитектора. Одновременно молодые ученики посылались для обучения за границу; среди них — будущие русские зодчие Петр Еропкин, Иван Коробов, Иван Мордвинов, Иван Мичурин, с именами которых позднее было связано строительство обеих столиц. В 30-х годах XVIII в. группа русских архитекторов во главе с Еропкиным, Земцовым и Коробовым составила первое в России теоретическое и практическое руководство по архитектуре и строительству — «Должность архитектурной экспедиции» — своеобразный трактат-кодекс, представлявший собой попытку обобщения знаний и опыта, накопленного в ходе строительства петровского времени.

Крупнейшим архитектурным начинанием петровского времени было строительство крепости, порта и столицы — Петербурга. Это строительство осуществлялось на началах регулярности, которая была здесь средством архитектурной организации новой системы городской застройки. Для упорядочения массовой застройки города разрабатывались «образцовые» проекты жилых домов, рассчитанные на различные слои городского населения. Здания, возводившиеся по специальным проектам или «образцовым» чертежам, располагались в линию вдоль широких прямых улиц и набережных. Дворы, к которым примыкали сады, размещались позади домов, скрытые от улиц. Новые приемы городской застройки, регламентировавшиеся специальными указами, последовательно проводились в строительстве Петербурга.

В процессе этого строительства формировался облик и складывались характерные особенности архитектуры петровского времени: геометрическая правильность планировок, архитектурная организованность и симметричность планов, парадность фасадов, их классическое, ордерное построение.

Архитектура начала XVIII столетия обычно именовалась «петровским барокко». Однако этот термин, не раскрывающий идейного содержания и конкретных художественных особенностей русской архитектуры этого периода, может быть применим лишь условно, в целях приблизительного разграничения различных этапов русской архитектуры первой половины XVIII столетия.

В поисках форм, необходимых для решения многообразных архитектурных задач, русские зодчие начала XVIII столетия обращались и к наследию ренессанса, и к архитектуре барокко. Но тесно связанная с насущными задачами жизни, сложившаяся в процессе большой творческой преобразовательной деятельности, архитектура петровского времени несла в себе глубоко своеобразные черты.

Государственный, общественный характер строительства, его практическая целеустремленность, определившие общие характерные черты архитектуры петровского времени — ее деловитость, четкость и простоту композиционных по-

строений, — сочетались в ней с яркой идейно-художественной характеристикой образов; строгая и простая планировка здания — со свободой декоративных приемов. В то же время получали дальнейшее преемственное развитие слагавшееся веками национальное понимание художественных основ архитектуры, глубокая и органическая связь сооружений с окружающей природой, пересказанные теперь на языке новых форм.

В соответствии с этим приобрели новую идейную направленность и новое художественное значение те разнообразные формы и приемы общеевропейского архитектурного языка, к которым обратились зодчие петровского периода. В художественно многообразной архитектуре начала XVIII в., внешне включавшей и элементы архитектуры барокко, эти последние не становятся определяющими: в ней содержатся также и элементы классики, которые получают дальнейшее развитие в русской архитектуре последующих периодов.

Реакция, наступившая после смерти Петра, не могла остановить ход исторического развития России. Тяжелый гнет и жестокие притеснения, которые испытывали русские люди в годы бироновщины и немецкого засилья при дворе, вызвали борьбу передовых представителей русского общества за возврат к национальной политике Петра. В этой борьбе, вылившейся в политическое выступление русской дворянской группировки против сторонников Бирона, принимал участие видный архитектор Петр Еропкин, поплатившийся головой за свои патриотические устремления. С этим движением связывалась идейная направленность творческой деятельности архитекторов Москвы Мордвинова, Мичурина и других, стремившихся противопоставить антинациональным тенденциям бироновской клики художественные традиции русской национальной культуры.

а) Архитектура Москвы петровского времени

Политические, хозяйственные и культурные преобразования рубежа XVII и XVIII вв. нашли отражение в архитектуре Москвы. Здесь в эти годы появились новые типы зданий, вызванные к жизни новыми государственными, общественными и бытовыми потребностями, обозначились новые приемы и новые методы, основанные на началах классической архитектурной науки.

Одним из первых сооружений, ознаменовавших собой новый этап в архитектуре Москвы, был дворец Лефорта (стр. 145) в Немецкой слободе (1697—1707 гг.). Здесь, на берегах Яузы, вдали от древнего Кремля, Петр задумал создать новый дворцовый центр. Дворец, который Петр решил построить для своего друга и сподвижника, должен был служить и самому царю для приемов, собраний и празднеств. В соответствии с этим, выстроенный в первую очередь (1692—1693 гг.) деревянный парадный зал был рассчитан на прием 1500 гостей. По отзыву современников этот «красивейший царский зал» был роскошно отделан скульптурой и украшен позолотой.

В 1697—1698 гг. «работник палатного строения» Дмитрий Аксамитов возвел каменный дворцовый корпус в формах, характерных для гражданского зодчества XVII в., но симметричность внутренней планировки здания (наличие центрального зала и примыкающих к нему боковых помещений), а также декоративное убранство залов, украшенных скульптурными работами, шпалерами, станковой живописью, уже говорили о новых веяниях в русской архитектуре. В 1707 г., когда новый владелец дворца А. Д. Меншиков продолжил строительство, архитектурный облик дворцового ансамбля резко изменился. Выходивший к реке корпус дворца и связанные с ним служебные постройки образовали обширный замкнутый прямоугольный двор с открытыми сводчатыми галереями в первом этаже боковых корпусов. Стены всего громадного здания были украшены белокаменными пилястрами коринфского ордера. Массивные ворота были впервые в московской архитектуре перекрыты фронтоном. Перед дворцом был разбит регулярный сад, спускавшийся к Яузе. Дворцовый ансамбль простирался и за рекой, где располагался парк, украшенный прудами и фонтанами.

Лефортовский дворец нельзя еще назвать сооружением, типичным для новой архитектуры. Как и старые царские дворцы и боярские хоромы, его основной корпус состоял из отдельных, как бы приставленных друг к другу палат; как и там, каждая палата была перекрыта своей отдельной, шатровой или коньковой крышей; окна были окаймлены белокаменными, типичными для московского зодчества конца XVII столетия, наличниками. Но в общем симметричном, прямоугольном плане дворца, в характере его ордерной обработки и в регулярной планировке парка были заложены элементы нового направления в архитектуре.

С задачами государственного переустройства было связано и строительство общественных

зданий на Красной площади. К ним принадлежит трехэтажное каменное здание Главной аптеки (стр. 356), обработанное ордером полуколонн и завершенное небольшой ярусной башней. Архитектурные формы здания и его богатое внутреннее убранство с росписью светского содержания сделали его одним из характернейших сооружений первых лет XVIII столетия.

В те же годы на Красной площади, около Спасского моста, недалеко от Василия Блаженного, было выстроено здание первой в России книжной лавки, называвшейся «библиотекой».

Сохранился проект перестройки этого сооружения, относящийся к 1710-м годам (стр. 356). Аллегорические скульптурные фигуры («Наука», «Просвещение» и др.), венчающие баллюстраду и высокую четырехскатную крышу простого кубического объема здания, частые, большие, симметрично расположенные окна были теми новыми архитектурно-художественными средствами, которыми зодчий стремился раскрыть общественный, просветительный характер этого здания.

Вблизи Главной аптеки, у Никольских ворот на Красной площади, в 1702 г. была сооружена «Комедийная хоромина» — первый русский общедоступный театр, устройству которого Петр придавал большое значение. Деревянная «комедийная хоромина», длиной свыше 40, шириной около 25 и вышиной около 13 *м*, была настоящим театральным зданием. В зрительном зале были устроены хоры и ложи. Внутри театр был расписан. Театр простоял на Красной площади до 1733 г.

В этот период новую художественную трактовку получают такие сооружения, как триумфальные ворота, служащие для торжественных въездов в город. Для подобных торжеств теперь строятся специальные отдельно стоящие сооружения. Богато декорированные резной деревянной скульптурой и живописью, ворота обычно устанавливались по пути торжественных шествий Петра во главе победоносного войска. Первые такие ворота были сооружены в 1696 г. у Каменного моста по случаю взятия Азова.

Широкое развитие в начале XVIII в. русской крепостной мануфактуры вызвало строительство новых промышленных зданий. В 1696 г. в селе Преображенском была выстроена парусная фабрика, или «хамовный двор». Подле перегородившей Яузу «рубленой тарасами» плотины были выстроены «толчейные амбары», «чесальни», «самопрядошной сарай», «утошные сараи», каменные «мыльни» и другие сооружения. По обеим сторонам реки располагались помещения подсобного характера: поварня, кузницы, столярные избы, кладовые, сараи, жилые помещения. На Хамовном дворе было установлено свыше трехсот станов и работало более 1300 рабочих.

В 1705 г. у Каменного моста было выстроено большое каменное здание Суконного двора — характерный пример производственного сооружения начала XVIII столетия. Здание Суконного двора представляло собой двухэтажное, прямоугольное в плане сооружение с обширным внутренним двором. В одной из поперечных сторон, по продольной оси здания, под аркой были расположены въездные ворота. Наружные фасады корпусов, где находились производственные помещения, были по второму этажу обработаны пилястрами ионического ордера с белокаменными капителями. Помимо казенных предприятий, в Москве в эти годы было выстроено большое число частных мануфактур.

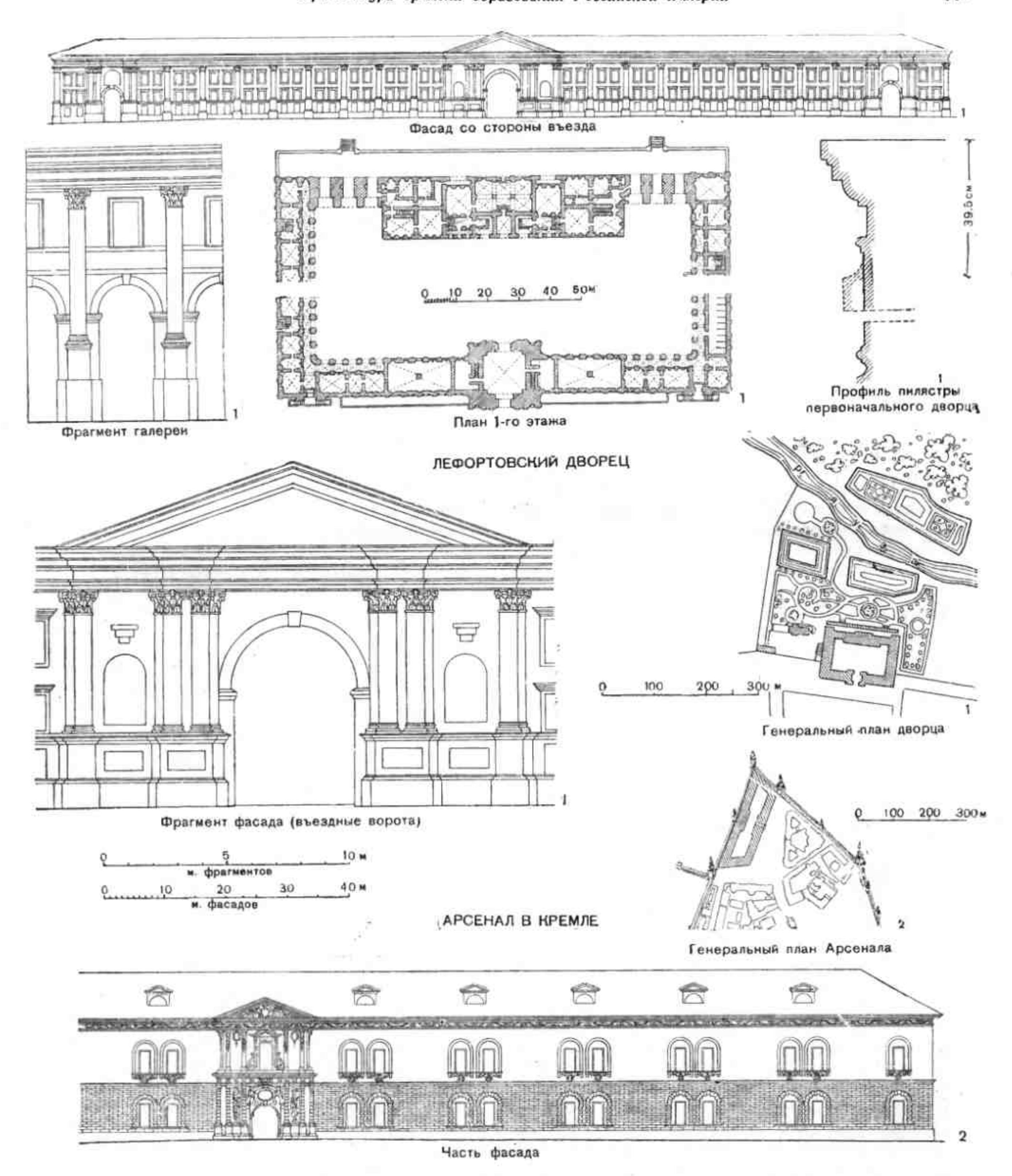
После битвы под Нарвой (1700 г.), которая, по словам Энгельса, «была первой большой неудачей подымающейся нации, умевшей даже поражения превращать в орудия победы» [1], Петр приступил к реорганизации русской армии. Одним из мероприятий, связанных с этой реорганизацией, было строительство в Московском Кремле, между Никольскими и Троицкими воротами, огромного здания Арсенала.

Здание Арсенала (стр. 356), четырехугольное в плане, вписано в острый угол, образованный стенами Кремля. Стены здания окружают громадный замкнутый двор, куда ведут богато обработанные ворота, расположенные на главном, обращенном внутрь Кремля фасаде сооружения. Архитектура Арсенала отличается монументальностью и простотой. Сочетание спокойной глади стен с мерным чередованием широко расставленных глубоких парных окон придает зданию характер суровости и мощи. Вырастающие из-за кремлевских стен фасады Арсенала, мощная горизонталь которых выразительно подчеркивается вертикалями кремлевских башен, составляют неотъемлемую часть общего ансамбля Кремля. В архитектурном образе этого сооружения получила художественное воплощение идея возросшей военной мощи России.

Начатое в 1702 г. строительство Арсенала было в 1706 г. прервано событиями Северной войны и возобновилось только в 1722 г.; отделка здания была закончена в 1736 г. Строителями Арсенала были Дмитрий Иванов и Кристоф Конрад. В дальнейшем здание и его отделка не раз подвергались изменениям.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. X, стр. 272.



Москва. 1. Лефортовский дворец в Немецкой слободе. Центральный корпус 1697—1698 гг. Зодчий Д. Аксамитов. Дворец достроен со включением первоначального корпуса в 1707 г. (затушеван профиль пилястры, ясно наблюдаемый на ее обколотой части). 2. Арсенал в Кремле. 1702—1736 гг. Арх. Д. Иванов, К. Конрад

Одновременно с новым строительством в Москве проводились и мероприятия по общему упорядочению городской, главным образом, жилой застройки древней столицы. После «великого» пожара 1699 г., истребившего значительную часть Китай-города и Белого города, в 1700 г. был издан указ, запрещавший возводить «на погорелых местах» (подразумевались Кремль и Китай-город) деревянные строения. Указ предписывал привилегированным классам строить каменные здания, а неимущему населению — мазанки из глины; показательные мазанковые дома были для образца сооружены в селе Покровском.

Указ 1704 г. положил начало новой системе жилой застройки Москвы. Указом предписывалось строить в Кремле и Китай-городе «по чертежу архитекторов» и притом не «середь дворов», как это было принято в Москве, а вдоль улиц, «по линиям». Это требование, распространенное в 1712 г. и на Белый город, оставалось в силе в течение царствования Петра и Екатерины I; оно было отменено Петром II и вновь подтверждено указами последующих лет.

Так на рубеже XVII и XVIII вв. вырабатывались в московском строительстве новые архитектурные приемы и градостроительные принципы, развитые затем в архитектуре и строительстве Петербурга. Однако, если Петербург строился на новом месте и новые требования выполнялись в нем строго и последовательно, то в Москве, с ее исторически сложившейся системой застройки, выполнение их наталкивалось на большие трудности. Практически требование застройки по линии улиц выполнялось в Москве в течение долгого времени только на таких магистралях города (как, например, Покровка), по которым проходил путь в новую царскую резиденцию — Лефортово. Огромное же большинство улиц и все переулки продолжали застраиваться деревянными домами, располагавшимися в глубине участка. Типичной для массового жилого строительства Москвы начала XVIII столетия продолжала оставаться рубленая изба, расположенная вместе с хозяйственными строениями, по старому обычаю, во дворе или выходившая на улицу своей торцовой стороной.

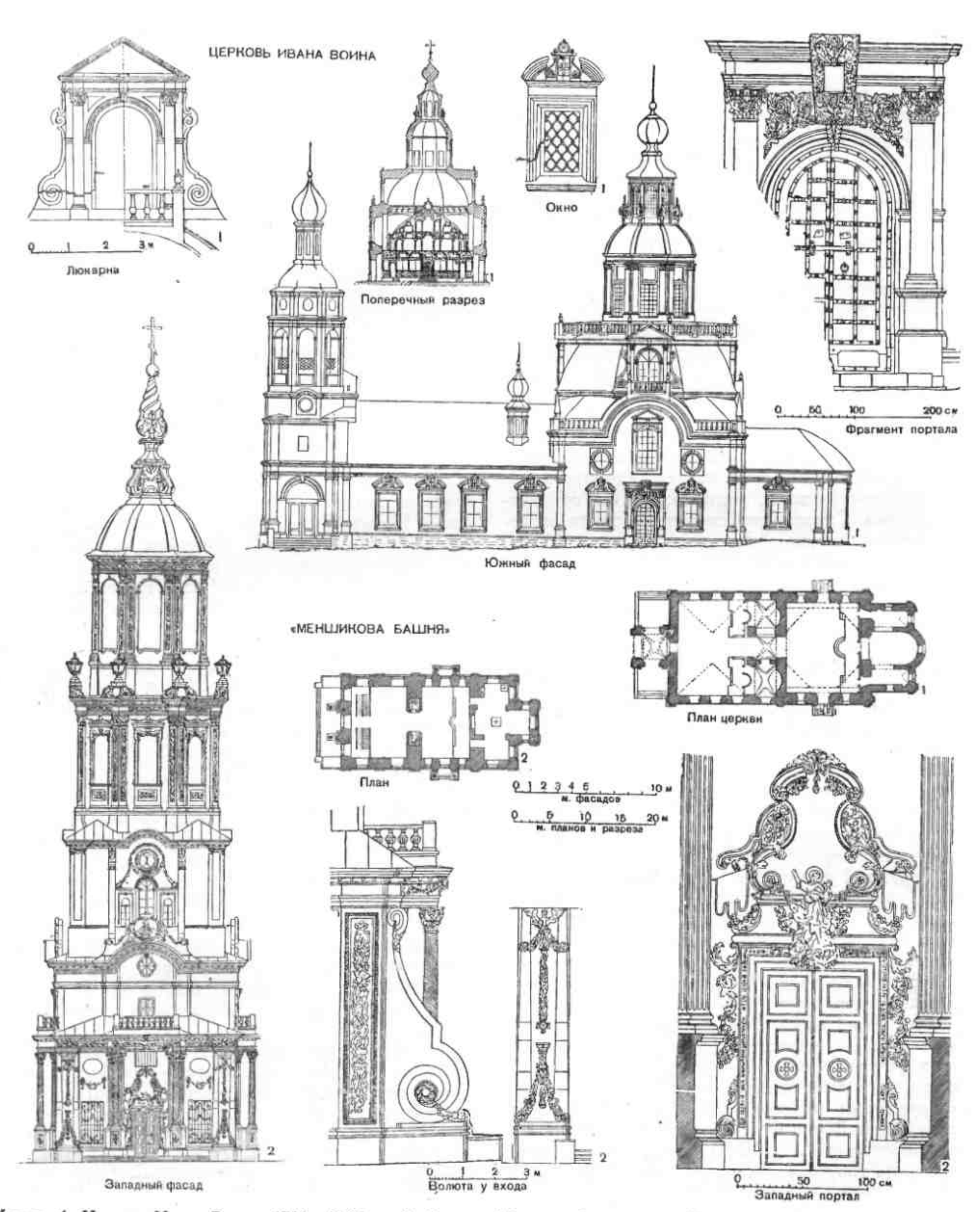
Переходя к церковным сооружениям Москвы петровского периода, следует отметить, что в отличие от предшествующего времени, когда ведущими в русской архитектуре и, в частности, в архитектуре Москвы были церкви, теперь это значение начинают приобретать жилые, общественные и административные здания. В церковном строительстве используются их новые формы и характер убранства, призванный выражать здесь те же идеи, которые воплощались в новых видах светского, гражданского строительства.

Выдающимся памятником церковной архитектуры Москвы является церковь Архангела Гавриила (стр. 357), сооруженная арх. И. П. Зарудным в московской усадьбе А. Д. Меншикова на Чистых прудах (1705—1707 гг.). По мысли заказчика, церковь Гавриила, или, как прозвал ее народ, Меншикова башня, должна была превзойти вышиной все сооружения древней Москвы. В том виде, в каком она была закончена Зарудным, Меншикова башня действительно была на три с лишним метра выше колокольни Ивана Великого.

В композиции Меншиковой башни (стр. 147) получила дальнейшее развитие система построения церкви «под колоколы», членящая здание на две основные части: нижнюю — собственно церковь и верхнюю — колокольню. Традиционную ярусность и центричность высотного построения Зарудный сочетал здесь с новыми в русской архитектуре классическими приемами ордерной системы и с такими новыми формами архитектуры, как шпиль, волюты и пр.

Нижней части зодчий, в соответствии с требованиями времени, придал характер светского, «дворцового» сооружения, подчеркнув это балконами над богатыми входными портиками и формой тройных двусветных окон. В архитектурной разработке фасадов зодчий достиг большого богатства и разнообразия, применив новый в московском зодчестве прием сопоставления большого и малого ордеров, на сочетании которых построена композиция низа башни. О мастерском владении Зарудным новыми средствами и приемами архитектуры говорит, в частности, разработка главного входа в здание, украшенного небольшим нарядным портиком с витыми колоннами и двумя крупными выступающими вперед волютами по бокам, оттеняющими тонкую разработку архитектуры портика. Волюты на главном входном фасаде в виде двух массивных контрфорсов придают этой части здания характер мощного устоя башни, объединяя, таким образом, все сооружение в единый массив.

Пластическое богатство нижней части здания противопоставлено тонкой, более плоскостной обработке стройного объема венчающей башни, состоявшей из двух поставленных на четверике восьмигранных ярусов со сквозными (ныне заложенными) проемами, прорезанными в гранях восьмериков. Башня несла высокий деревянный шпиль, увенчанный медной вызолоченной фигурой архангела.



Москва. 1. Церковь Ивана Воина. 1709—1717 гг. 2. Церковь Михаила Архангела — «Меншикова башня». 1705—1707 гг. Арх. И. П. Зарудный

В композиции стройной и легкой Меншиковой башни традиционная московская форма триумфального столпа, данная в необычайной по смелости замысла трактовке, явилась средством воплощения нового архитектурного образа, художественно отображавшего новое направление государственного развития России и новый, светский характер развития русской культуры.

Высоким декоративным мастерством отмечены и скульптурные украшения интерьера здания: кариатиды, головки ангелов, сочные гирлянды цветов и плодов и т. д., носящие здесь реалистический, светский характер.

После пожара 1723 г., возникшего от удара молнии в шпиль, Меншикова башня долгое время стояла в полуразрушенном состоянии. В 1780 г. она была восстановлена, а в начале следующего столетия над ней была сделана существующая ныне глава.

В Москве имя Зарудного впервые упоминается в начале 1700-х гг., когда Зарудный работал в мастерской Оружейной палаты, где руководил мастерами-резчиками, живописцами и орнаменталистами. Сохранились сведения о шести иконостасах, выполненных Зарудным; из них до нашего времени дошли только два: законченный в 1720 г. для Преображенской церкви в Ревеле (Таллине) и выполненный в 1722—1726 гг. для Петропавловского собора в Петропавловской крепости.

Петропавловский иконостас (стр. 359) является превосходным примером использования церковной архитектуры для выражения новых, далеко не религиозных идей. Вся композиция его как бы воплощает торжество светской власти над церковной. Иконостас выполнен в форме торжественной триумфальной арки, смело, в напряженной динамике взлетающей ввысь. Царские врата украшены императорскими регалиями и увенчаны короной; крест на царских вратах почти незаметен.

Зарудный известен и как строитель деревянных триумфальных ворот, воздвигнутых в Москве в 1709 г. в честь Полтавской победы и в 1722 г. — в ознаменование Ништадтского мира.

Новое направление в церковной архитектуре Москвы начала столетия, выразившееся в таком ярком произведении, как Меншикова башня, сказалось в строительстве ряда крупных московских церквей. Сочетание традиционной композиции целого с элементами нового придавало этим сооружениям своеобразный облик. Такова церковь Ивана Воина на Якиманке (1709—1713 гг.), где характерное для XVII в. ярусное построение храма по типу «восьмерик на четверике» сочетается с рядом новых приемов: подобием полукруглых фронтонов над средней частью фасадов, восьмигранным сомкнутым сводом на четверике, введением в ярусную систему церкви балюстрад и пр. Новая трактовка архитектурных деталей сказалась в обработке углов здания и портала ордерными пилястрами, в геометрически правильном очертании архивольта портала и люкарн восьмерика и т. п. (стр. 147 и 358).

Это направление постепенно получало преобладающий характер, вытесняя старые формы. Одним из примеров московской церковной архитектуры первой четверти XVIII в. является церковь Петра и Павла на Новой Басманной (1705—1717 гг.; стр. 358), утратившая ныне свое первоначальное завершение шпилем и сильно перестроенная.

б) Архитектура Петербурга петровского времени и последующего десятилетия

Датой основания новой русской столицы является день закладки Петропавловской крепости — 16 мая 1703 г. Крепость Санкт-Петербург (Петропавловская) была построена на острове перед разветвлением Невы на два больших рукава и запирала с моря устье Невы. Крепость имела в плане форму вытянутого шестиугольника с бастионами по углам. Под прикрытием крепости, на нынешней Петроградской стороне, был устроен торговый порт; в непосредственной близости от него образовалась торговая Троицкая площадь с первым гостиным двором.

В 1704 г. на левом — материковом — берегу Невы была заложена судостроительная верфь — Адмиралтейство с дополнительными крепостными сооружениями. Первоначальные строения Адмиралтейства представляли собой мазанковые сараи, ограничивавшие прямоугольный, открытый в сторону Невы производственный двор. Над воротами, обращенными к дороге на Москву, возвышалась башня со шпилем. Для своего первого — летнего дворца Петр выбрал богатый зеленью участок бывшего шведского поместья. Местоположение Петропавловской крепости, Адмиралтейства и Летнего дворца определило в дальнейшем развитие тяготевших к ним построек.

При Адмиралтействе строилась Морская слобода; на Петроградской стороне — слобода для военного гарнизона, для дворянства и торговцев; при возникшем позднее Литейно-пушечном дворе — Пушкарская слобода. Между Адмиралтейством и Летним дворцом, по берегу Невы, строились жилые дома приближенных Петра.

Массовое жилое строительство, связанное с быстрым притоком населения, регулировалось государством. Для застройки города были разработаны «образцовые» проекты жилых домов, которыми должны были обстраиваться прямые и правильно распланированные улицы. Эти дома представляли собой новый вид массового городского жилища, значительно отличавшийся от жилой застройки города допетровского времени.

«Образцовые» дома предназначались для различных слоев городского населения. Были разработаны проекты домов для «подлых» (ремесленников, мелких торговцев и пр.), для «зажиточных» и для «имянитых» людей (стр. 150). Дома для «подлых» состояли из сеней и примыкавших к ним двух жилых комнат. Более вместительными были дома для «зажиточных». Дом для «имянитых» представлял собой двухэтажное здание с высокими комнатами, большими окнами и симметричным фасадом, на котором выделялось своей величиной и архитектурной обработкой среднее окно в центре второго этажа, над парадным входом. Симметричной была и внутренняя планировка дома, где, однако, по старому обычаю, посредине располагались сени, с которыми были связаны все жилые помещения. Фасад такого дома украшался лопатками и филенками; углы обрабатывались рустом. Эта отделка резко отличала дома для «имянитых» от прочих «образцовых» домов с их более скромными обрамлениями окон и входных дверей. Однако для всех видов «образцовых» домов общими были: геометрически правильная планировка жилого участка и дома, хорошая освещенность помещений, расположение дома главным фасадом по улице. Дома строились преимущественно из кирпича. Для домов беднейшего населения применялись комбинированные конструкции на деревянном каркасе с заполнением глиной. Такие фахверковые дома-мазанки нередко расписывались под кирпич. Дворовые строения, согласно правилам застройки, надлежало располагать в глубине двора.

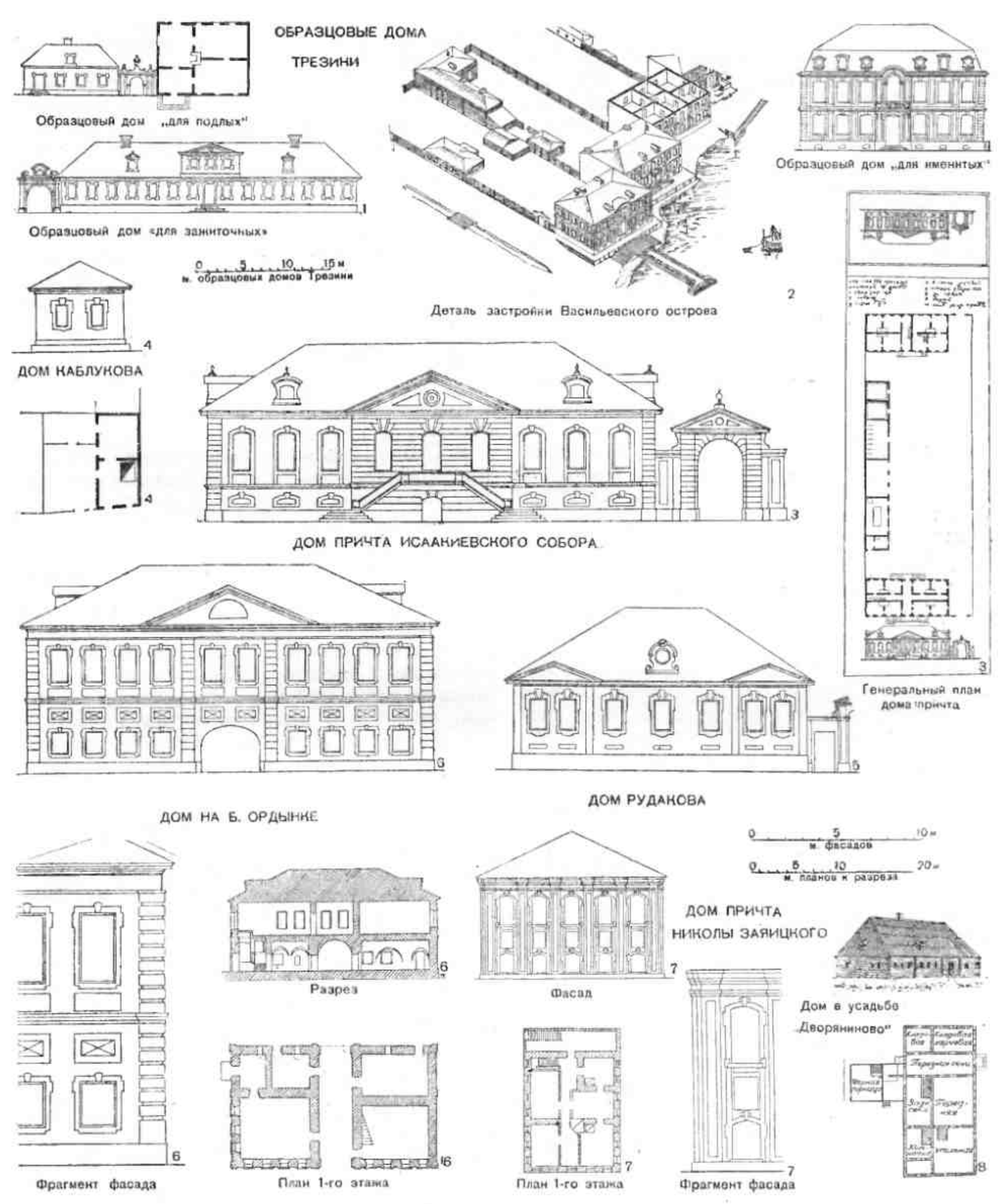
Домами для «имянитых» позднее застраивалась набережная Невы на Васильевском острове (к западу от дворца Меншикова). Регулярно расположенные по отношению ко дворовому участку, смежные «образцовые» дома образовывали ступенчатую, следовавшую изгибу берега, застройку набережной (стр. 150). Дома для «зажиточных» строились преимущественно на правильно распланированных улицах Васильевского острова. Непрерывный фронт улиц создавался здесь рядами жилых домов, объединенных друг с другом фигурными, замысловатого рисунка, воротами. При домах рекомендовалось устройство садов.

Проекты «образцовых» домов были разработаны, по указаниям Петра, «фортификационного и палатного дела мастером» Доменико Трезини, выходцем из Швейцарии. С 1703 г. Трезини вел в Петербурге постройку Петропавловской и Кронштадтской крепостей, казарм, складов, пороховых погребов. В мастерской Трезини выполнялись и многие проекты гражданских сооружений Петербурга: Летнего дворца, Петропавловского собора и колокольни, здания Двенадцати коллегий, Александро-Невской лавры, Зимнего дворца, Гостиного двора, Госпиталя и многих других. Трезини составил проект застройки Васильевского острова. Архитектурные произведния Трезини нередко являлись результатом коллективного труда его мастерской, в которой работали русские зодчие.

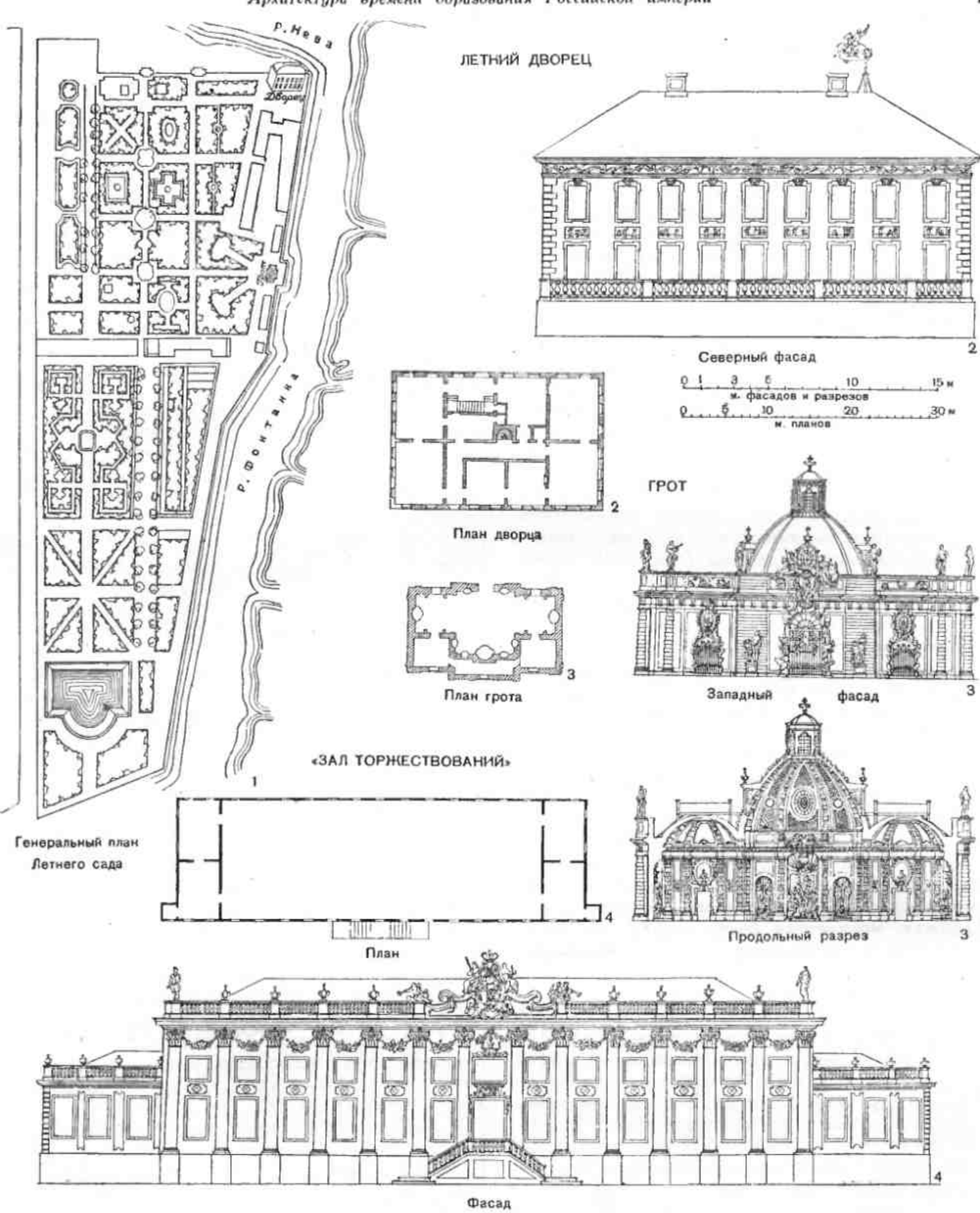
В 1708 г. Петром был издан указ о подготовке в Петербурге зданий для переезда двора и высших сановников, фактически превращавший новый город в столицу России. С этой датой совпадает и строительство в Петербурге на берегу Невы, у устья Фонтанки, Летнего дворца (1708—1711 гг.).

Летний дворец Петра (стр. 151) был построен наподобие «образцового» дома для «имянитых». Двухэтажное каменное здание было покрыто черепичной кровлей. Просторные, уютные комнаты мало отличались по своему внешнему облику и размерам от жилищ состоятельных обывателей Петербурга. Однако планировка Летнего дворца сложнее и богаче типовых проектов: сравнительно многочисленные помещения включают небольшой вестибюль с внутренней лестницей, ведущей во второй этаж, и начинающуюся от вестибюля анфиладу расположенных по периметру здания комнат. Возле дворца был разбит регулярный сад. Позднее Петр превратил скромный дворец в более парадный дворцово-парковый ансамбль. В 1713—1714 гг. фасад дворца был обогащен скульптурными панно, орнаментальным фризом и декоративной рельефной группой над входом (стр. 360). Над внешней и внутренней отделкой дворца работали архитекторы Шлютер, Микетти, Земцов, декораторы, первоклассные мастера различных специальностей. В отделке интерьера дворца выделяется своим высоким художественным качеством резная отделка вестибюля (стр. 360).

Первым зданием на набережной Васильевского острова, которое своими масштабами и архитектурной обработкой значительно отличалось от «образцовых» домов, был



Жилая застройка начала и середины XVIII века. ПЕТЕРБУРГ: 1. «Образцовые» жилые дома. 1714 г. Арх. Д. Трезини. 2. Деталь застройки Васильевского острова «образцовыми» домами. 3. Дом причта Исаакиевского собора. Проект 1739 г. Арх. М. Г. Земцов. МОСКВА: Застройка 1750-х — 1760-х гг. 4. Дом Каблукова в Земляном городе. 5. Дом Рудакова в Земляном городе. 6. Дом на Б. Ордынке, № 7. 7. Дом причта церкви Николы Заяицкого. ПРОВИНЦИЯ: 8. Усадьба Дворяниново, Тульск. обл. Дом Болотова. 1750-е гг.



Петербург. Летний сад и дворец. 1. Генеральный план Летнего сада. 2. Летний дворец. 1708—1711 гг.; скульптурная отделка 1713—1714 гг. Арх. Д. Трезини, А. Шлютер, Н. Микетти, М. Г. Земцов. 3. Грот в Летнем саду. Проект 1724 г. Арх. М. Г. Земцов. 4. «Зал торжествований» в Летнем саду. 1725 г. Арх. М. Г. Земцов

каменный дворец Меншикова (1710—1714 гг.; стр. 157). Трехэтажный дворец с выдвинутой в плане средней частью был обращен главным фасадом к Неве. Противоположный фасад дворца с небольшим прямоугольным двором, ограниченным боковыми частями здания, выходил в регулярный сад. Фасады дома поэтажно были декорированы пилястрами ионического и коринфского ордеров, ризалиты главного фасада имели сложное по форме завершение, увенчанное княжеской короной. Средняя часть здания с входным портиком завершалась аттиком со скульптурами. Просторный вестибюль (стр. 360), широкая лестница во второй этаж, подчеркнуто осевая композиция фасада, колоннада портика и богато разработанный спуск к реке придавали зданию парадный, дворцовый характер. Дворец строили архитекторы М. Фонтана и Г. Шедель. В конце XVIII в. здание перестраивалось, после чего обработка фасада петровского времени сохранилась только на ризалитах.

Крупнейшим монументальным сооружением новой столицы был каменный собор, построенный в Петропавловской крепости (стр. 359). Желая подчеркнуть превосходство новой столицы, Петр приказал построить колокольню собора выше Ивана Великого в Московском Кремле.

Петропавловский собор (1712—1733 гг.; стр. 153) был построен арх. Д. Трезини при участии И. Устинова. Собор имеет трехнефный базиликальный план с куполом над предалтарной частью. Господствующей в архитектуре собора является гигантская колокольня с ее золоченым тридцатичетырехметровым шпилем. Квадратная в плане столпообразная колокольня возвышается над основным объемом западной части собора, составляя его главный фасад. Расчлененная ордером пилястр на три яруса, колокольня завершена куполообразной кровлей, переходящей в сложно разработанное основание шпиля. Цельная, монолитная форма шпиля контрастно сочетается с горизонтальными членениями башенной части, объединенной волютами с основным массивом храма.

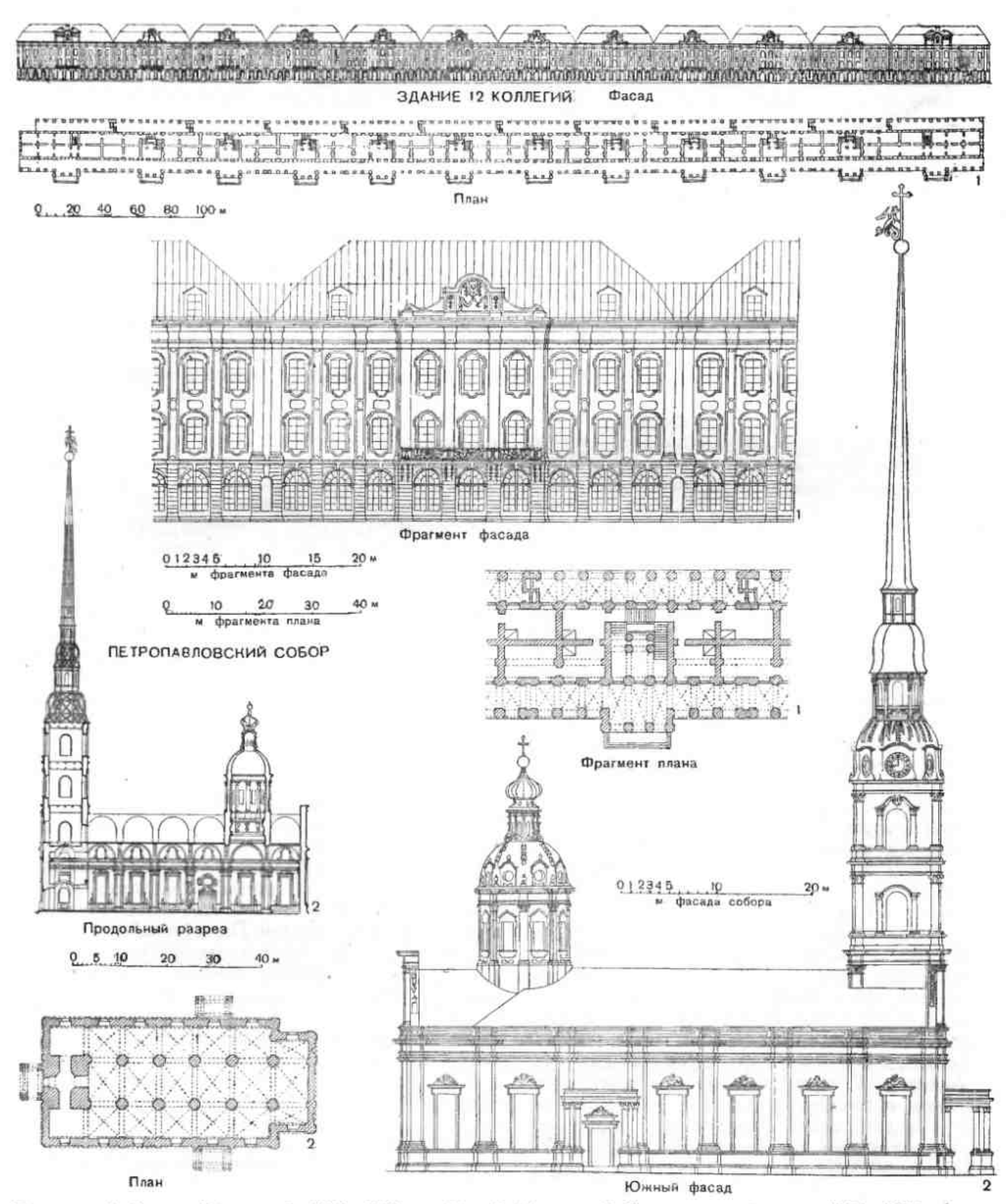
Архитектурная композиция Петропавловской колокольни дает выдающийся пример ансамблевого решения общей градостроительной задачи, выдвинутой в ходе строительства Петербурга: мощная вертикаль колокольни стала высотным ориентиром города, архитектурно объединив разбросанные вдоль плоских берегов Невы городские части. Шпиль Петропавловской колокольни вознесся над городом, как символ утверждения новой столицы Российской империи на берегах Невы.

После пожара 1756 г. частично была изменена наружная архитектура собора; изменились декоративная обработка волют, ранее помещавшихся только в одном нижнем ярусе, и рисунок лепных украшений здания. В дальнейшем беломраморная паперть была заменена дорико-тосканским портиком.

Ансамбль Петропавловской крепости был дополнен сооруженными Трезини каменными крепостными воротами (стр. 359), заменившими в 1717—1718 гг. первоначальные деревянные. Массивные каменные ворота завершаются аттиком с полукруглым фронтоном и волютами по сторонам. Ворота украшены скульптурными фигурами, барельефами и рустовкой.

В первое десятилетие XVIII в. в окрестностях Петербурга, преимущественно на морском побережье, началось строительство загородных дворцов Петра и его приближенных. Это были дворцовые загородные ансамбли нового типа, с симметричной композицией общей планировки, со зданием дворца, расположенным по главной оси ансамбля, с правильно распланированными перед дворцом садами. Предназначенные для «увеселительных» пребываний и придворных празднеств, эти дворцово-парковые ансамбли своим общим устройством, широким размахом композиции, парадностью и богатством отвечали требованиям придворного быта и церемониала русского двора, представлявшего теперь одну из наиболее могущественных и передовых европейских держав. Одним из первых был дворец Меншикова (1710—1725 гг.) в Ораниенбауме (ныне г. Ломоносов; стр. 361), к сооружению которого приступил арх. М. Фонтана и строительство которого вел в дальнейшем Г. Шедель. Здание дворца, расположенное у моря, на спланированной террасами возвышенности, состояло из центрального двухэтажного корпуса, связанного дугообразными галереями с купольными павильонами по сторонам. Фигурные лестницы вели в расположенный на нижней террасе регулярный парк с цветниками, скульптурами и фонтанами. В состав дворцово-паркового ансамбля, как характерная особенность приморских дворцов Петербурга начала XVIII столетия, входила парадная гавань, устроенная на продолжении оси дворца в виде паркового бассейна, соединенного каналом с морем.

Близость моря блестяще использована и в знаменитом дворцово-парковом ансамбле этих лет — Петергофе (ныне г. Петродворец). Композиционным центром ансамбля был расположенный на возвышении главный дворец, являвшийся связующим звеном между отдельными частями сада:



Петербург. 1. Здание 12 коллегий. 1721—1733 гг. Арх. Д. Трезини. 2. Петропавловский собор. 1712—1733 гг. Арх. Д. Трезини при участии И. Устинова

Верхним, распланированным на возвышенности, и Нижним, спускающимся к морю. Первоначальный дворец, строительство которого началось в 1714 г., представлял собой небольшое двухэтажное здание с вестибюлем в центре нижнего этажа и залом во втором, жилом этаже. Сдержанность архитектурных форм дворца восполнялась искусной разработкой сада, где в петровское время главным образом сосредоточивалось богатство дворцовых ансамблей.

От дворца к морю была проложена прямая «перспектива», начинавшаяся роскошными каскадами и продолжавшаяся дальше в виде морского канала, который заканчивался гаванью в открытом море. Террасы, спускающиеся от дворца, получили сложную архитектурную обработку, включающую лестницы, грот, скульптуру и целую систему фонтанов. Сад был украшен павильонами. Расположенный на самом берегу моря павильон «Монплезир» (1714—1726 гг.) служил небольшим интимным дворцом Петра (стр. 362). Помимо личных комнат Петра, здесь имелся парадный Купольный зал с лепным карнизом и богатой росписью на сомкнутом своде (стр. 362). В 1726 г., по чертежам Земцова, к основному зданию павильона был пристроен так называемый «зал ассамблей», затянутый гобеленами, изготовленными на созданной Петром I в Петербурге шпалерной фабрике (стр. 362). В отделке интерьеров павильонов и дворца были широко использованы роспись, станковая живопись, скульптура, лепка, деревянная отделка и резьба.

Существенное значение в создании облика Петергофа имела личная инициатива Петра. Его собственноручные рисунки определили основную схему планировки петергофских садов. В проектировании дворца, павильонов, каскадов и фонтанов и их строительстве принимал участие целый ряд архитекторов. Леблон переработал и улучшил первоначальную архитектуру дворцовых фасадов, а также выполнил внутреннюю отделку дворца и Монплезира. По чертежам И. Браунштейна были построены павильоны «Марли» и «Эрмитаж». Земцов, Микетти, Браунштейн и Усов создали каскады и фонтаны Петергофа. Этот мировой шедевр садово-парковой архитектуры был создан совместной работой первоклассных мастеров разных специальностей и колоссальным трудом тысяч рабочих и солдат.

Ансамбль Петергофского дворца, композиция которого в основном сложилась в петровское время, в дальнейшем расширялся и перестраивался. Наиболее крупными были перестройки в середине XVIII столетия, придавшие дворцовому ансамблю тот законченный облик, в котором он дошел до нашего времени.

Участвовавшим в строительстве Петергофа арх. Т. Усовым (умер в 1728 г.) были выполнены также переработка проекта и постройка дворца в Стрельне, запроектированного ранее Микетти (стр. 155). Стрельнинский дворец был одним из предвестников дворцов последующего периода. В этом необычно парадном для петровского времени сооружении применено анфиладное расположение залов, получившее позднее широкое развитие в дворцовых композициях Растрелли. Новым в архитектуре дворца были также использование ордера в качестве элемента пластического обогащения плоскости фасада и такие, например, приемы, как пучки колонн, несущие тройную арку центрального ризалита, через которую со стороны подъездной дороги открывался вид на Нижний сад и море.

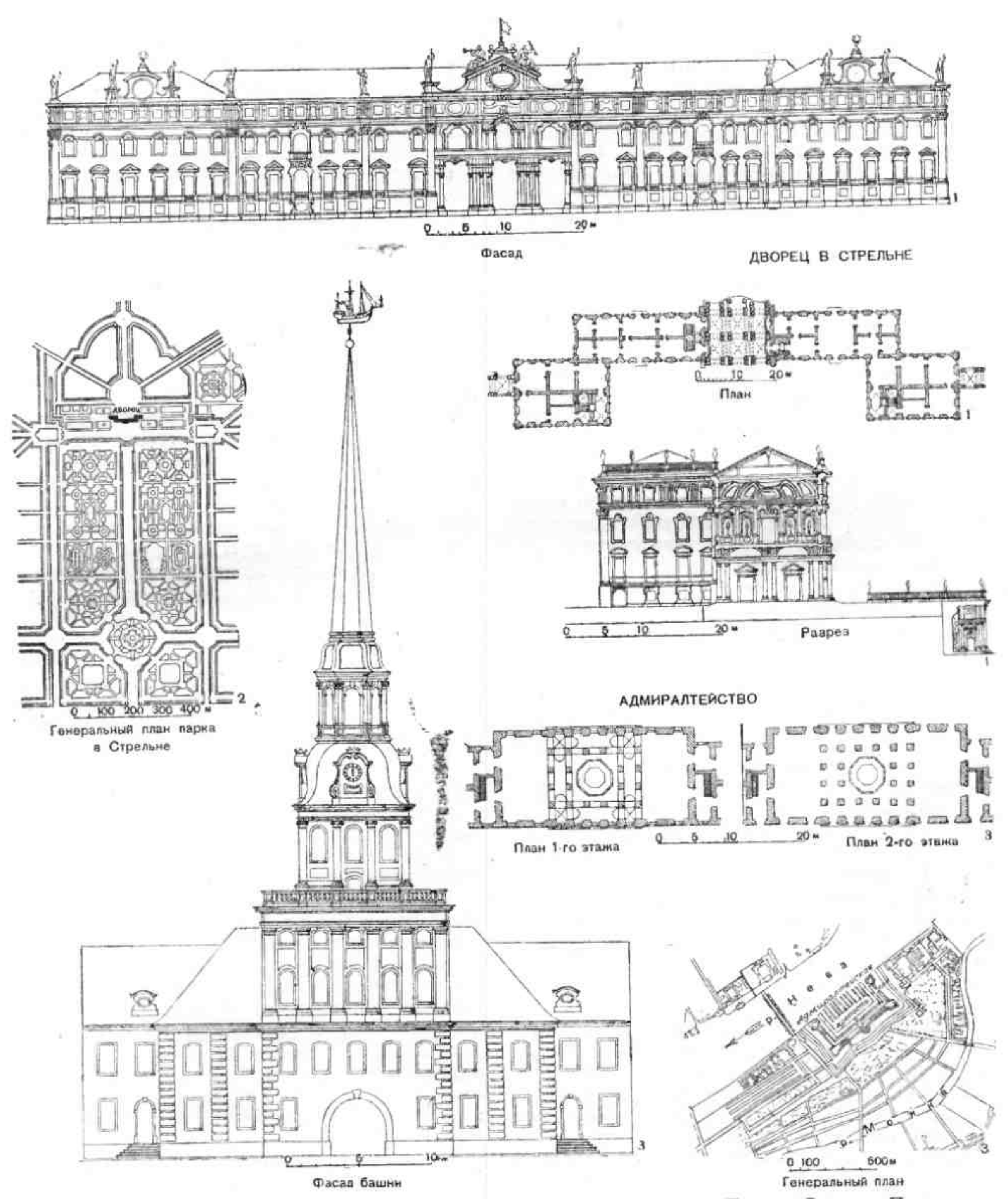
Единственный в своем роде «водный» сад в Стрельне (стр. 155) был разбит до начала строительства дворца по проекту Леблона, осуществившему замысел Петра. По главным аллеям сада были проложены соединенные с морем каналы. Их зеркальная гладь, в сочетании с орнаментальным узором цветников и разнообразными по форме стрижеными шпалерами, создавала характерный парковый пейзаж петровского времени.

* * *

Учитывая огромное внутреннее и международное значение новой русской столицы и ее рост, Петр стремился придать ей соответствующий внешний облик. Он издал указ о возведении каменных строений по берегам Невы и ее большим притокам, причем главное внимание обращалось на застройку стрелки Васильевского острова, наиболее близкой к Петропавловской крепости и Адмиралтейству. Выбор для парадной застройки города кромки Васильевского острова обеспечил в дальнейшем формирование одной из самых замечательных широких водных панорам Петербурга.

В строительстве новой столицы Петр требовал применения новейших методов науки и техники. В 1716 г., по указанию Петра, началась разработка проекта генерального плана Петербурга французским архитектором Леблоном, специально для этого приглашенным в Россию.

В своем проекте город, распланированный в виде правильной прямоугольной системы улиц и площадей, Леблон вписал в форму эллипса и окружил кольцом крепостных сооружений. Устройство центра города он наметил в глубине



1. Дворец в Стрельне близ Петербурга. 1725 г. Арх. Н. Микетти, Т. Усов. 2. Парк в Стрельне. Проект арх А. Леблона. 3. Адмиралтейство в Петербурге. 1704 г., перестроено в 1732—1738 гг. Арх. И. К. Коробов

Васильевского острова, не учитывая при этом первостепенного значения водных просторов Невы и стрелки острова для формирования центрального ансамбля столицы. Разветвление Невы, получившее такое большое значение в дальнейшем развитии Петербурга, не играло в проекте Леблона существенной роли. В своем проекте Леблон не учитывал наметившихся в то время путей естественного развития города, центр которого начал складываться в районе Петропавловской крепости.

Последующее крупное строительство на Васильевском острове, вопреки проекту Леблона, сосредоточивалось на берегу Невы (стр. 361). Планировка же противоположного — левого берега в значительной мере определилась расположением здания Адмиралтейства. В 1711 г. была проложена «Невская перспектива»— будущий Невский проспект, ориентированный на башню Адмиралтейства. В дальнейшем другие улицы также ориентировались на Адмиралтейство. Главные улицы и кольцевые дуги рек Мойки и Фонтанки послужили основой радиально-кольцевой планировки Морской слободы, ставшей впоследствии центральной частью города.

Проект Леблона, хотя и одобренный Петром, не разрешал насущных вопросов развития Петербурга и остался неосуществленным. В частности, строившиеся в 1720-х годах крупные общественные здания располагались не в центре Васильевского острова, а поблизости от стрелки. Здесь было выстроено одно из первых в России монументальных сооружений для научных целей — музей, библиотека и обсерватория, так называемая Кунсткамера (стр. 157 и 360).

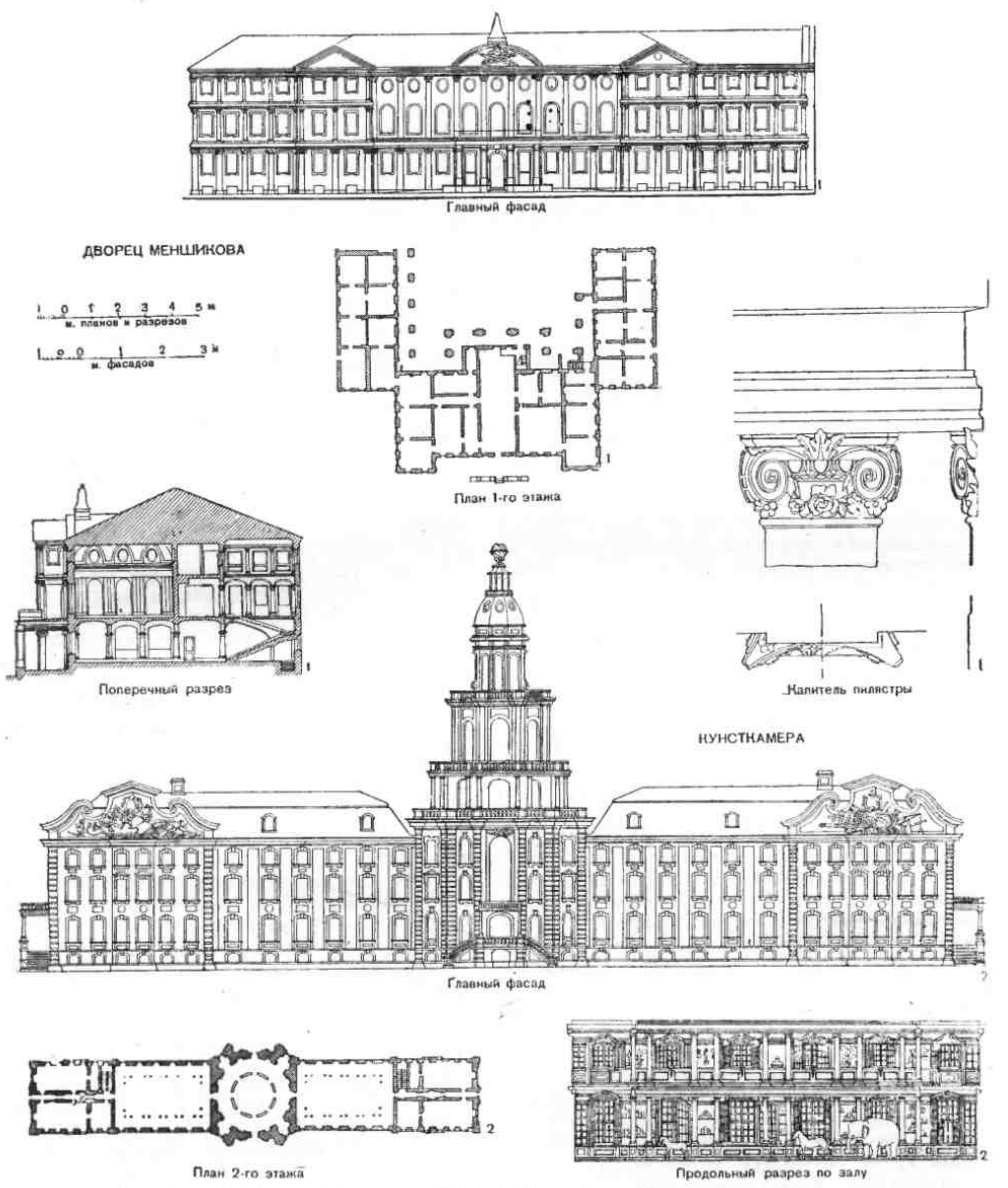
Расположенное за рекой против Адмиралтейства здание Кунсткамеры (1718—1734 гг.) имело большое значение в формировании центрального ансамбля столицы. Башенные завершения Кунсткамеры и Адмиралтейства, стройные силуэты которых контрастировали с плоскими берегами Невы, служили своего рода воротами в месте расширения реки и подхода со стороны моря к центру города, отмеченному Петропавловской колокольней.

Восьмигранная башня Кунсткамеры образует центральную часть здания, к которой примыкают трехэтажные, прямоугольные в плане корпуса. Низ башни, являющейся архитектурной доминантой всей композиции здания, обработан на всю высоту рустованными лопатками. Ее вогнутая в плане фасадная стена декорирована нишами со скульптурой, расположенными по сторонам от главного входа, к которому вела криволинейная лестница. Основной массив башни несет двухэтажный второй ярус, завершенный восьмигранной вышкой с куполом. Сложной архитектурно-объемной и декоративной композиции башни противопоставлена сдержанная обработка боковых корпусов. В их фасадах четко отмечены основные членения плана. В соответствии с этим крайние ризалиты боковых корпусов с характерными для петровского времени филенками и лопатками выделены фигурными фронтонами. Монументальная архитектура Кунсткамеры отвечает ее назначению научного учреждения столицы, расположенного в одной из центральных точек города. Постройка здания, начатая Маттарнови, продолжалась Киавери и была закончена Земцовым, по чертежам которого были отделаны большие залы.

Рядом с Кунсткамерой по проекту Трезини было выстроено здание для высшего органа государственного управления—коллегий (стр. 153). Здание Двенадцати коллегий (1721—1733 гг.), обращенное торцом к Неве, вместе с протяженным каменным зданием гостиного двора образовало на стрелке обширную площадь.

Вытянутый корпус здания Двенадцати коллегий членится на секции, отмеченные раздельными крышами с фронтоном в центре каждой секции. Здесь еще сохраняется прием соединения в одно целое ряда отдельных зданий, перекрытых самостоятельной кровлей, который типичен для допетровских московских приказов. Но, в отличие от несимметричной, свободной композиции прежних сооружений, вытянутые в линию здания коллегий характеризуются организованностью и геометрической правильностью плана. Впечатление регулярности, отвечающее характеру государственного административного строительства петровского времени, усиливается ритмическим повторением фронтонов всех двенадцати секций зданий и мерным чередованием членящих фасады пилястр. Раскрепованные, упрощенного рисунка пилястры объединяют два верхних этажа. В первом этаже вдоль продольных фасадов здания была расположена открытая галерея, позднее частично застекленная. Высокие, хорошо освещенные просторные помещения, их симметричное расположение, ордерное построение фасада, его архитектурная декорация—все внутреннее устройство здания и весь его наружный облик создают новый в русской архитектуре образ административного здания.

Строительство Петербурга 20-х и 30-х годов XVIII столетия в значительной степени было связано с именами Земцова, Коробова и Еропкина — русских зодчих, выдвинувшихся в



Петербург. 1. Дворец Меншикова. 1710—1714 гг. Арх. М. Фонтана, Г. Шедель.
2. Кунсткамера. 1718—1734 гг. Арх. И. С. Маттарнови, Г. Киавери, М. Г. Земцов

петровское время и пролагавших новые пути в русской архитектуре.

Михаил Григорьевич Земцов (1688—1743 гг.) родился в Москве. С 1710 г. он работал у Трезини. В 1719 г., имея звание «гезеля», Земцов перешел на постройку Екатеринентальского дворца в Ревеле, где он обратил на себя внимание Петра.

В дальнейшем в ведение Земцова были переданы многие ответственные постройки в Петербурге. К нему перешли проектирование и руководство строительством в Летнем саду, в Петергофе и Стрельне. По чертежам Земцова в Летнем саду (стр. 151) были устроены боскеты, лабиринты с фонтанами, украшенными скульптурой, расставлены статуи и пр. В 1724 г. Земцов изготовил новую модель и чертежи грота (стр. 151), эффектно оформленного туфом, раковинами и фонтанами со скульптурой. В Петергофе Земцов проектировал галереи и павильоны.

Первой работой, целиком выполненной Земцовым, была постройка «Залы славных торжествований» (стр. 151) в Летнем саду (1725 г.), отличающейся простотой архитектурного объема, строгостью целого и деталей. К крупным произведением Земцова относится также церковь Симеона и Анны (1728—1733 гг.), с классическими деталями и профилями ордеров, с характерной для петровского времени колокольней, завершенной шпилем.

Помимо перечисленных работ, Земцов построил и запроектировал много других зданий; среди них — церковь Исаакия Далматского, проект Аничкова дворца и др.

После большого пожара Петербурга в 1737 г. взамен реорганизованной в 1732 г. Канцелярии от строений был создан новый правительственный строительный орган — Комиссия Санктпетербургского строения. В качестве заведующего чертежной этой Комиссии Земцов принимал деятельное участие в разработке проектов жилой застройки города, которая велась, как и в предшествующие годы, в соответствии с требованиями регулярности. К числу таких работ Земцова принадлежат выстроенные им в 1739 г. на Адмиралтейской стороне дома для причта Исаакиевского собора, представляющие собой характерный пример рядовой жилой застройки Петербурга этого времени (стр. 150). Поставленные по линии улицы и соединенные с соседними строениями воротами, эти небольшие одноэтажные дома своей внутренней планировкой и обработкой фасада представляли собой дальнейшее развитие «образцовых» домов петровского времени для населения среднего достатка. Подобными жилыми домами — с трехчастным членением фасада, с фронтоном, венчающим центральный ризалит, фигурными наличниками и рустовкой — застраивались, как показывает перспективный план города, выполненный в 1767 г., многие примыкающие к центральным кварталам улицы Петербурга второй трети XVIII столетия.

Руководителем и главным вдохновителем работ петербургской Комиссии строения был арх. Петр Михайлович Еропкин (1690-е гг.—1740 г.).

В 1723 г. Еропкину, совместно с Усовым, было поручено строительство дворца в Преображенском. С 1726 г. Еропкин работал в Петербурге. В 1737 г. он был привлечен к работе вновь организованной петербургской Комиссии строения.

При составлении нового генерального плана Петербурга Еропкин в первую очередь разработал планировку Адмиралтейского острова (стр. 155). В своем проекте он упорядочил сложившуюся в ранние годы строительства Петербурга систему застройки Морской слободы и на этой основе создал трехлучевую композицию планировки Адмиралтейской части, причем в проекте подчеркивалось значение крайнего луча — Невского проспекта (стр. 363). Еропкиным были разработаны проекты планировки и других частей Петербурга, не получившие осуществления, но наметившие реальные пути развития города.

Работы Еропкина в Комиссии дают возможность характеризовать его как выдающегося градостроителя и первого русского теоретика. Сторонник классической архитектурной науки, Еропкин впервые перевел на русский язык труды Палладио. Он начал работу над научным трактатом — сводом практических и теоретических основ русской архитектуры, законченным после его смерти и получившим название «Должность архитектурной экспедиции». Как патриот, Еропкин примкнул к группе Волынского, боровшейся против бироновщины, следствием чего явились его арест и казнь 27 июня 1740 г.

Планировка Адмиралтейской части по проекту Еропкина закрепляла за зданием Адмиралтейства его организующую роль в городском ансамбле. В соответствии с этой его ролью здание было частично перестроено уже в 1735 г. арх. Коробовым.

Иван Коробов (1700—1747 гг.) родился в Переславле-Залесском. В 1727 г., по окончании учения, Коробов был направлен в Петербург для работы в Адмиралтейском ведомстве.

В Петербурге Коробов построил верфи на Охте и Фонтанке, перестроил для Адмиралтейской академии дом на набережной Невы, составил проект Морского полкового двора.

Коробов принимал деятельное участие в работе петербургской Комиссии строения. Он выполнял проекты «казенных» зданий на Васильевском острове и руководил застройкой Адмиралтейской части. Вместе с Земцовым он закончил начатый Еропкиным трактат «Должность архитектурной экспедиции». Коробов был не только выдающимся зодчим, но и талантливым педагогом. В Петербурге учеником Коробова был Чевакинский, а после переезда Коробова в Москву в его архитектурной «команде» обучались такие крупные мастера, как Ухтомский и Кокоринов.

Реконструируя здание Адмиралтейства, Коробов сохранил всю его первоначальную планировку, заменив при этом мазанковые амбары петровского времени новыми корпусами. Над главным въездом во двор Коробов взамен деревянной возвел каменную башню (стр. 155), увенчав ее шпилем высотой около 32 *м*, с золоченым корабликом наверху. Зодчий превратил ворота делового производственного сооружения, каким была судостроительная верфь, в торжественный выход города к морю. Башня Адмиралтейства, бывшая и ранее архитектурным ориентиром города, теперь стала архитектурным символом торжества петровских идей в период реакции 30-х гг.

в) Архитектура Москвы 30-х гг. XVIII в.

Петровский указ 1714 года, приостановивший возведение в Москве каменных зданий, был частично отменен в 1718 году, когда каменное строительство было разрешено в Кремле и Китай-городе; это разрешение было распространено на весь город в 1728 году.

В начале 30-х годов в Москву были присланы из Петербурга петровские «пенсионеры» — архитекторы И. А. Мордвинов (1700—1734 гг.) и И. Ф. Мичурин (1700—1763 гг.). Мордвинову было поручено составление плана Москвы с целью урегулирования дальнейшей застройки города. Под его руководством были сняты планы Кремля, Китай-города и частично Белого города.

После смерти Мордвинова составление плана Москвы продолжал Мичурин. В этот период (с 1730-го года) в Иноземной слободе на Яузе, близ Лефортовского дворца, возводился новый крупный дворцово-парковый ансамбль Анненгоф, который был сооружен Растрелли при участии московских архитекторов. Этот дворцовый центр, служивший временной царской резиденцией, был связан с Кремлем Старой и Новой Басманными улицами, Покровкой и Маросейкой, получившими значение главных магистралей города и застраивавшихся каменными парадными зданиями. Мичурин показал эти магистрали с расположенными на них по красной линии каменными жилыми домами; для упорядочения планировки города он выпрямил на плане некоторые улицы и переулки.

Составление Мичуриным плана города было первым крупным градостроительным мероприятием для Москвы в XVIII веке. План Москвы, отгравированный в 1739 г. (стр. 363), ценен как документ, зафиксировавший фактическую застройку города.

Наряду с работами по составлению плана Москвы Мичурин в течение ряда лет руководил строительными работами в Москве. Им построены церковь Троицы на Арбате, надвратная церковь Златоустовского монастыря, новые палаты Синодальной типографии, перестроено здание Суконного двора; в 1742 г. по случаю коронации Елизаветы Мичуриным были сооружены деревянные триумфальные ворота (так называемые Синодальные) на Никольской улице. Кроме того, Мичурин проектировал для Твери, Коломны, Нижнего Новгорода и других городов.

Произведения Мичурина, скромные по своей архитектуре, являются связующим звеном между старой московской архитектурой и ее развитием в последующий период. Характерно для Мичурина применение классических пилястр и колонн в сочетании с деталями в духе русского зодчества конца XVII в.

В Успенском соборе Свенского монастыря близ Брянска (1749—1758 гг.), обычно приписываемом Мичурину, проявилась новая для его творчества черта. Собор отличался монументальностью, сочетавшейся с богатством архитектурной отделки здания, что характерно для русской архитектуры середины XVIII столетия. Это сказалось, в частности, в разработке западного фасада храма (стр. 370). Однако и здесь проявилась склонность Мичурина к старорусским формам: он объединил классические колонны величественного портала с подобием фронтонов в виде кокошников.

Мичурин и Мордвинов уделяли постоянное внимание сохранению и поддержанию архитектурных памятников Москвы.

Мичурин был одной из тех фигур, вокруг которых в 30-е—40-е гг. XVIII столетия объединялись молодые архитектурные силы Москвы. В числе учеников этого мастера был виднейший московский зодчий последующих лет Дмитрий Ухтомский.

г) Архитектура провинции петровского времени и последующего десятилетия

В начале XVIII столетия неотложные нужды страны вызвали в ряде провинциальных городов и местностей строительство новых сооружений: крепостей, арсеналов, складов, заводов, морских гаваней и т. п. Ведущая роль этих сооружений в строительстве провинции создала основу для внедрения новых архитектурных принципов и приемов как в постройке отдельных зданий, так и в планировке новых городов.

В конце XVII и начале XVIII вв. велось интенсивное строительство городов-крепостей на южных и северо-западных рубежах государства. В 1697 г. были сооружены крепости Азов и Таганрог (см. стр. 239), стоявшие на уровне передовой техники. Подчинение всех сооружений крепости новейшим фортификационным требованиям определило не только характер оборонных сооружений, но и характер застройки жилой территории крепости, уличная сеть которой имела геометрически правильный характер. В Азове это была простейшая разбивка на прямоугольные кварталы. В Таганроге территория, окруженная крепостными сооружениями, имела полуциркульное очертание: в основу ее планировки были положены три лучевые улицы, направленные к крепостным воротам. Главная площадь помещалась на оси центрального луча.

После отвоевания берегов Балтийского моря и основания новой столицы на берегах Невы было начато сооружение крепостей, замыкающих выходы Невы к Балтийскому морю, — Кронштадта и Шлиссельбурга (ныне Петрокрепость). Строительство Кронштадта было начато с возведения деревянного форта в виде башни, построенной с использованием техники старорусских рубленых крепостных сооружений. Территория города была разбита на прямоугольные кварталы, причем с главной улицей был совмещен канал для ввода в крепость ремонтируемых военных судов.

Подобно новым городам-крепостям, регулярными планами отличались и вновь создаваемые промышленные поселения при заводах. В Прионежье, на Урале и Алтае был создан особый тип завода-крепости. Вся территория завода в целях обороны от внешних нападений, а также для защиты от массовых возмущений крестьян и крепостных рабочих окружалась валом, рвом и частоколом. В состав заводских сооружений XVIII в. включалась плотина с обширным водоемом, служившим основным источником энергии для металлургического производства. К заводской территории и пруду примыкали деревянные избы рабочих с участками, заключенными в прямоугольные кварталы. Таково было, например, первоначальное устройство Екатеринбурга (г. Свердловск), основанного в 1723 г., Колыванский завод на Алтае (1727 г.) имел в центре поселения «острог» — крепость с казармами для гарнизона.

Невьянский завод на Урале (1698 г.; стр. 364) был обнесен деревянной крепостной стеной с семью рублеными из бревен башнями. Архитектурным центром Невьянского завода и прилегавшего к нему поселения служила высокая (57,5 *м*) каменная башня с часами (построенная в 1725 г.), по формам близкая к русским ярусным крепостным башням. На нижнем высоком четверике были поставлены три постепенно уменьшавшихся восьмигранника, увенчанных шатровым покрытием. Все богатство архитектурной обработки (пилястры, широкие карнизы, профилировка) было сосредоточено в верхних ярусах, с которыми контрастировал монументальный строгий объем четверика. В здании башни был использован металл, начинавший в этот период широко применяться в строительстве: из чугуна были выполнены оконные и дверные коробки, полы, перила балконов и балки перекрытий.

Большой оружейный завод был создан в Туле. Здесь на правом берегу р. Упы, напротив кремля и старого города, сформировался новый производственный центр Тулы. Оружейный завод и оружейный двор, заводские дома на набережной, дворец заводчика Демидова с церковью при дворце, выстроенные в формах новой архитектуры, положили начало застройке левого берега Упы, придав характерный отпечаток петровского времени облику древнего города.

Коренные изменения, происшедшие в жизненном укладе высших слоев общества, предъявили новые требования и к архитектуре загородных дворянских усадеб. Наряду с прежними поместьями с их патриархальным бытовым укладом, ограниченным рамками замкнутого натурального хозяйства, начинают появляться новые усадьбы дворцового типа, предназначенные для временного пребывания связанных теперь со столичной жизнью владельцев. Примером такой усадьбы может служить выстроенная Я. В. Брюсом подмосковная усадьба «Глинки» (конец 1720-х—1730-е гг.).

Усадьба включает в себя такие присущие новым загородным ансамблям элементы, как регулярный парк, пруды правильной геометрической

формы, садовые павильоны. В отличие от загородных дворцов Петербурга того времени, в которых планировка дома и парка строилась обычно по одной оси, в композиции подмосковной усадьбы наблюдается значительно бо́льшая свобода. Весь усадебный комплекс с главным домом, расположенным в стороне от центральной аллеи, воспринимается не фронтально, а с боковых точек, постепенно раскрываясь по мере движения по главной аллее. Такой прием композиции сближает планировку «Глинок» с живописным асимметричным построением старых русских усадебных ансамблей.

В то же время архитектурная обработка главного дома и его планировка типичны для столичных дворцов петровского времени. Прямоугольный в плане дом имеет боковые ризалиты и лоджии посредине (нижнюю — ведущую в вестибюль и верхнюю — перед расположенным во втором этаже центральным залом). Композиция фасада строится в формах классического ордера, примененного в виде пилястр, поэтажно членящих здание. Оконные проемы украшены резными маскаронами и белокаменными фигурными наличниками, близкими по рисунку к оконным обрамлениям дворца в Стрельне.

Подобного рода усадьбы строились и в более отдаленных от обеих столиц местностях.

Приемы и формы старого, допетровского зодчества и новые, основанные на правилах классической, ордерной архитектуры, не только боролись между собой, но и нередко связывались в одном произведении в более или менее органическое целое. Целиком в новом духе строились обычно здания утилитарного характера: крепости, цейхгаузы, арсеналы, верфи и т. п. Каменные жилые дома, строительство которых, несмотря на указ 1714 г., не совсем прекратилось, сохраняли больше элементов старого, повторяя формы конца XVII столетия. Таковы, например, дом Дергалова в Тутаеве, дом Михляева в Казани, дом Строгановых в Усолье (1724 г.).

В начале столетия наметилось некоторое сокращение церковного строительства. Строительство церквей велось преимущественно на средства отдельных богатых купцов; в нем сочетались одновременно многие архитектурные типы и направления. С одной стороны, попрежнему строились пятиглавые и одноглавые церкви с деталями, внешне сходными с применявшимися еще в конце XVII столетия; с другой стороны, продолжал разрабатываться тип церкви, где основной объем четверика завершался одним или несколькими восьмериками. Примером церквей этого типа является Петропавловский собор в Казани (1726 г.; стр. 364). Главное помещение собора занимает второй этаж, куда подводят широко открытые лестницы и терраса. Верхний восьмерик украшен изразцами, белокаменной резьбой и узорными фронтонами из кованого железа. Украшения, заполняющие поле стены и связывающиеся с наличниками окон, выполнены в традициях строгановских построек.

Новыми для XVIII в. были башнеобразные деревянные церкви со шпилями. Таков Петропавловский собор в Петрозаводске, построенный в 1703 г. Он состоял из пяти уменьшавшихся восьмигранных ярусов с маяком, помещенным на верхнем из них, и высоким шпилем.

У Петрозаводска, на лечебных «Марциальных» водах, открытых «молотовым работником» Иваном Ребоевым, Петром I в 1714 г. был создан дворцовый курорт. Деревянный дворец, симметричный в плане, включавший большой зал и ряд смежных «камор»-клетей, соединялся посредством небольшого перехода с источником лечебных вод. Невдалеке от главного дворца находились малые дворцы и служебные строения. Живописно разбросанные на гористом берегу озера дворцовые постройки композиционно объединялись церковью (1721 г.), представлявшей собой один из первых образцов деревянного храма, построенного в новых формах. Как церковь, крестообразная в плане, так и непосредственно связанная с ней колокольня, рубленные в лапу, завершались восьмигранными куполами с высокими шпилями. Этот прием получил затем широкое распространение в архитектуре XVIII—XIX вв.

* * *

Петровский период был переломным этапом в истории русской архитектуры и началом нового периода ее развития, в котором крупнейшую роль, наряду с Москвой, играл Петербург с его создававшейся заново архитектурой.

Ведущим в этот период становится гражданское строительство, в котором широкий размах приобретает строительство зданий государственного назначения — военных, производственных, административных.

Потребности растущего государства вызывают появление новых типов архитектурных сооружений (административные и общественные здания, дворцово-парковые ансамбли). Строится новая столица и морской порт Петербург, возводится ряд новых городов-крепостей, в планировке которых широко применяются принципы и приемы организованного градостроительства. В этих

городах начинает осуществляться массовое строительство рядовых жилых домов, возводимых по «образцовым» проектам для различных слоев населения.

Изменяется общий внутренний и наружный архитектурный облик зданий различного рода. Их характерными чертами становятся: построение отдельных зданий и ансамблей на основе геометрической правильности и симметрии плана и фасада; представительность фасадов, выполняемых в приемах классической ордерной композиции; подчиненность общей композиции здания новым градостроительным требованиям. Вводятся новые мотивы архитектурного убранства зданий — шпиль, волюты, фигурные фронтоны, рустовка, скульптурные вставки и проч. В декоративном убранстве интерьеров применяются скульптура, роспись и резьба в их новой, светской трактовке.

В величественных образах монументальной архитектуры петровского времени — колокольни Петропавловской крепости и Меншиковой башни, зданиях Арсенала и Адмиралтейства — утверждаются передовые идеи времени: пафос государственного преобразовательного начала, идея борьбы за национальное развитие России в качестве великой европейской державы.

В целях расширения и обогащения технических, композиционных и художественных средств, необходимых для создания архитектуры, отвечавшей новым национально-историческим задачам, русские зодчие петровского времени обращаются к мировому классическому архитектурному наследию. Они творчески осваивают лучшие достижения классической архитектурной науки, передовые по технике приемы строительства, средства художественной выразительности, разработанные в западноевропейской архитектуре. Но архитектура петровского времени не была подражательной. Ее живая связь с конкретными задачами государственной преобразовательной деятельности этого периода и преемственное развитие в ней национальных художественных традиций сообщали ей глубокое своеобразие. Имевшие место тенденции некритического перенесения на русскую почву западноевропейских архитектурных форм вызывали противодействие передовых зодчих петровского времени — Еропкина, Земцова и др. В борьбе против таких тенденций формировалась и московская архитектурная школа XVIII в., складывавшаяся вокруг И. Устинова, Мичурина и Коробова.

Прогрессивная и в лучших своих проявлениях реалистическая архитектура петровского времени, правдиво отвечавшая на поставленные перед ней многообразные задачи, положила начало новому большому этапу русской национальной архитектуры и ее дальнейшему расцвету.

В то же время в развитии архитектуры начала XVIII в. отчетливо сказывается классовое содержание петровских реформ, проводившихся, как указывал И. В. Сталин, для «...создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев» [1].

При преемниках Петра основная архитектурная деятельность сосредоточивается преимущественно в дворцовом строительстве, обслуживающем двор и высшие круги дворянства. Постепенно усиливаются пышность и богатство городских и загородных дворцово-парковых ансамблей, которые приобретают значение ведущего типа сооружения в архитектуре последующего периода.

Творческие достижения архитектуры петровского времени были развиты зодчими следующего этапа развития русской архитектуры, относящегося к середине XVIII столетия.

АРХИТЕКТУРА СЕРЕДИНЫ XVIII в.
(1740-е—1750-е гг.)

Преобразования петровского времени и победоносная Северная война, прочно закрепившие за Россией место великой мировой державы и обеспечившие ей возможность дальнейшего развития производительных сил, явились предпосылками значительного прогресса русской культуры, характеризующего 40-е и 50-е гг. XVIII в. Развитие культуры передовых слоев русского общества протекало под знаком высокого подъема русского национального самосознания и протеста против мрачной бироновщины и немецкого засилья при дворе. В эти годы было положено начало русской исторической науки. На 40-е гг. падает работа Татищева над «Историей Российской», на 50-е гг. — составление Ломоно-

[1] И. Сталин. Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом. М., Госполитиздат, 1938, стр. 3.

совым «Древней Российской истории». В эти годы Ломоносов заложил основы русского литературного языка и указал на его неисчерпаемые художественные возможности.

Многогранная научная деятельность Ломоносова и других замечательных русских ученых — основателя русской научной этнографии С. П. Крашенинникова, знаменитых путешественников исследователей русского севера Д. Я. и Х. П. Лаптевых, изобретателя первого парового двигателя И. И. Ползунова — подняла русскую науку на уровень мировой науки того времени. В эти годы был открыт Московский университет, ставший мощным рассадником образования в России, и была основана Академия художеств. В эти же годы был создан национальный русский театр.

В истории развития русской архитектуры середина XVIII в. ознаменовалась высокими творческими достижениями. За два десятилетия (1740-е—1750-е гг.) были созданы многочисленные архитектурные ансамбли и отдельные сооружения, свидетельствующие о мощном расцвете архитектурного гения русского народа. Такие блестящие по своим художественным достижениям и грандиозные по размаху ансамбли и архитектурные сооружения, как дворцы в Царском селе (г. Пушкин) и Петергофе, как Смольный монастырь и Зимний дворец в Петербурге или колокольня Троице-Сергиевой лавры, стоят в ряду высших достижений мировой архитектуры.

Этот важный этап в развитии русского зодчества XVIII в. характеризуется деятельностью замечательных русских зодчих В. В. Растрелли, Д. В. Ухтомского, С. И. Чевакинского и целой плеяды работавших с ними мастеров.

В ведущей тематике архитектурной деятельности этого времени ярко сказались политика абсолютизма с его классовыми интересами и обогащение придворной знати, приведшие к расцвету монументального дворцового и культового строительства в ущерб жизненно необходимому стране общественному строительству в растущих городах. В силу этого не получили осуществления такие широкие архитектурные замыслы, направленные на создание крупных общественных ансамблей, как проекты Инвалидного дома Ухтомского в Москве и госпиталя Чевакинского в Кронштадте или возникшая в эти годы идея устройства Воспитательного дома. Продолжавшееся в это время городское жилое строительство не играло заметной роли в общем развитии архитектуры рассматриваемого периода.

Запросы двора и высших придворных кругов дворянской знати, для которых создавались наиболее значительные архитектурные сооружения и ансамбли этого времени, выдвигали требования пышности, декоративного богатства и внешнего блеска архитектуры. Однако в творчестве лучших русских зодчих эти требования приобретали более глубокий смысл и понимались как художественное выражение крупных успехов русской государственности и культуры, получивших мощный толчок для своего развития в петровское время, как отражение высокого национального подъема. Традиционная нарядность облика замечательных произведений Москвы конца предшествующего века и заложенные в них ясность и четкость объемного построения подсказывали русским архитекторам пути и методы создания произведений, сочетающих в едином художественном образе богатство и блеск внешнего «праздничного» облика, серьезность и монументальность целого, ясность плана и красоту силуэта. На этой национальной основе, отражая патриотические устремления своего времени, русские зодчие создавали архитектуру — торжественную и великолепную, реалистические образы которой хранят память о высоком подъеме, проявившемся во многих областях русской жизни и культуры того времени.

Дворцы петровского времени ни по своим размерам, ни по характеру архитектуры уже не удовлетворяли изменившимся требованиям и вкусам елизаветинского двора. В середине века дворцово-парковые ансамбли стали строить с невиданными прежде размахом и роскошью.

Типичной чертой этих ансамблей, в которых получили дальнейшее развитие художественные особенности, наметившиеся в архитектуре петровского времени, было строго регулярное построение генерального плана. Вся композиция подчинялась главенству центральной оси, определяемой положением основного дворцового здания, обрабатываемого обычно тремя членящими главный фасад ризалитами. Богато разрабатывались наружные объемы дворцов и их внутреннее убранство, где главное внимание уделялось декоративному оформлению торжественной анфилады парадных залов.

В обработке интерьеров широко использовались технические приемы и средства старого русского декоративного искусства, приобретавшие теперь новый художественный смысл. Продолжая высокое мастерство русской деревянной резьбы, отличающее разностороннее творчество таких крупнейших зодчих, как, например, Зарудный, русские мастера середины столетия развивали это искусство в новом строительстве эпохи. Сочетание резьбы, лепки, позолоты и декоративной

росписи, а также окраска зданий внутри и снаружи в яркие цвета — оранжевый, бирюзовый, зеленый, красный — придавали исключительное богатство и нарядность архитектурным сооружениям этого времени.

Искусно распланированные сады и парки, украшенные декоративной скульптурой и садово-парковой архитектурой, составляли неотъемлемую часть дворцовых ансамблей.

Наиболее крупные культовые сооружения этого времени строились с той же роскошью и с тем же блеском, что и дворцы. Национальные тенденции сказались здесь в возврате к богатой форме русского пятиглавия и в строительстве монументальных многоярусных колоколен.

Обращение к национальному архитектурному наследию осуществлялось на основе все более углубленного проникновения в ценности мировой архитектуры. Русские зодчие этого времени в совершенстве овладевают всеми средствами мастерства и художественной выразительности современной им европейской архитектуры. В соответствии со стоящими перед ними строительными и архитектурно-художественными задачами они обогащают свое мастерство, используя все многообразие художественных средств и композиционных приемов архитектуры барокко. В русской архитектуре середины XVIII в. становятся характерными раскрепованные карнизы, разорванные антамблементы, пилястры и трехчетвертные колонны, применяемые в различных группировках, картуши, вазы, скульптура и пр. Прежняя сдержанность и простота архитектурной обработки зданий, плоскостная трактовка их наружного объема уступают место пластическому богатству и декоративной насыщенности пышных фасадов.

В то же время в произведениях крупнейших зодчих этого времени сочность декоративной обработки и полнокровная пластическая модулировка наружного объема зданий, их радостный и праздничный облик сочетаются с общим ясным и четким объемным построением и сравнительно несложной трактовкой пространственной структуры прямолинейных планов.

* * *

Ближайшие преемники Петра проявили полнейшее равнодушие к делу воспитания русских художников. Теперь вновь была выдвинута задача воспитания кадров русских художников и ученых. В конце 1750-х гг. во главе Академии художеств был поставлен виднейший русский зодчий А. Ф. Кокоринов. Академия художеств воспитала многочисленные кадры русских зодчих, скульпторов и живописцев и сыграла огромную роль в развитии русской национальной художественной культуры.

Помимо Академии художеств, еще в середине 1740-х гг. в Москве при «команде» архитектора Д. В. Ухтомского возникла архитектурная школа, деятельность которой была чрезвычайно плодотворной. Ряд замечательных мастеров получил архитектурное образование в школе Ухтомского; среди них были гениальные русские зодчие В. И. Баженов и М. Ф. Казаков.

а) Архитектура Петербурга

Наибольшее развитие в середине XVIII столетия получило строительство дворцов в Петербурге и его окрестностях. В этом строительстве видную роль играл Варфоломей Варфоломеевич Растрелли (1700—1776 гг.), творчество которого сформировалось под непосредственным воздействием русской культуры и русского зодчества.

Сохранившиеся до нашего времени проектные материалы, связанные с деятельностью Растрелли, показывают, что Растрелли работал не один, а возглавлял обширный коллектив русских проектировщиков, строителей и декораторов.

Первой самостоятельной работой Растрелли была постройка в 1730—1731 гг. в Москве (в Лефортове, на берегу Яузы) деревянного дворцово-паркового комплекса, названного Анненгофом. В 1734 г. Растрелли построил для Бирона летний дворец в Руентале, близ Митавы (ныне Елгава), и несколько позднее огромный Митавский дворец. В 1741—1744 гг. Растрелли выстроил летний дворец в Петербурге, при слиянии рек Фонтанки и Мойки; в те же годы он составил проект Андреевской церкви в Киеве, осуществленный арх. Иваном Мичуриным.

В 1745 г. Растрелли начал работы по перестройке и расширению Петергофского дворца для пышных приемов и парадных церемоний двора Елизаветы. В результате перестройки общая протяженность дворца и его высота были увеличены. Новый дворец, в состав которого вошли строения петровского времени, состоял из среднего корпуса и боковых флигелей: церковного — восточного, увенчанного пятиглавием, и западного, так называемого «корпуса под гербом». Флигели соединялись со средним корпусом одноэтажными галереями, образовывавшими во втором этаже открытые террасы. Уже в этом сооружении, особенно в его флигелях, сказалось внимательное изучение и творческое развитие

мастером художественных традиций и композиционных приемов русской допетровской архитектуры. Каждый из флигелей дворца, составляя часть единого здания, в то же время представлял собой традиционный в русской архитектуре кубический объем с богато разработанной венчающей частью. Ясность объемной композиции целого и стремление создать богатый и выразительный силуэт сочетались здесь с сочной пластикой, отличающей руку Растрелли.

В начале 1750-х гг. Растрелли построил два больших дворца для крупнейших сановников елизаветинского Петербурга — М. И. Воронцова и С. Г. Строганова.

Дворец М. И. Воронцова (стр. 166) — пример богатого городского дворцово-паркового ансамбля этого времени. Главный корпус дворца расположен в глубине парадного подъездного двора, обрамленного по сторонам двумя симметричными флигелями и отделенного от улицы чугунной литой решеткой. В главном фасаде, обращенном к подъездному двору, применен типичный для дворцовых сооружений этого времени прием композиции фасада с тремя ризалитами. В обработке ризалитов Растрелли применил мотив сдвоенных колонн с раскрепованным над ними антаблементом, создающий интенсивную игру света и тени на поверхности стены, прорезанной большими окнами, обрамленными наличниками с декоративной лепниной. Позади дворца был разбит сад регулярного типа, с прямыми аллеями, боскетами, трельяжами и бассейном, вытянутым в направлении продольной оси всего ансамбля. Со стороны сада дворец своими выступающими частями образовывал небольшой прямоугольный двор, отделенный от сада пониженной одноэтажной частью, с открытой террасой наверху. Этот небольшой дворик связывал сквозным проездом парадный двор и сад. Растрелли применил здесь распространенный в то время прием композиции дворцового здания с внутренним замкнутым двором, но внутренний двор он подчинил раскрытой композиции дворцовой усадьбы, включив его как составную часть в городской дворцово-парковый ансамбль.

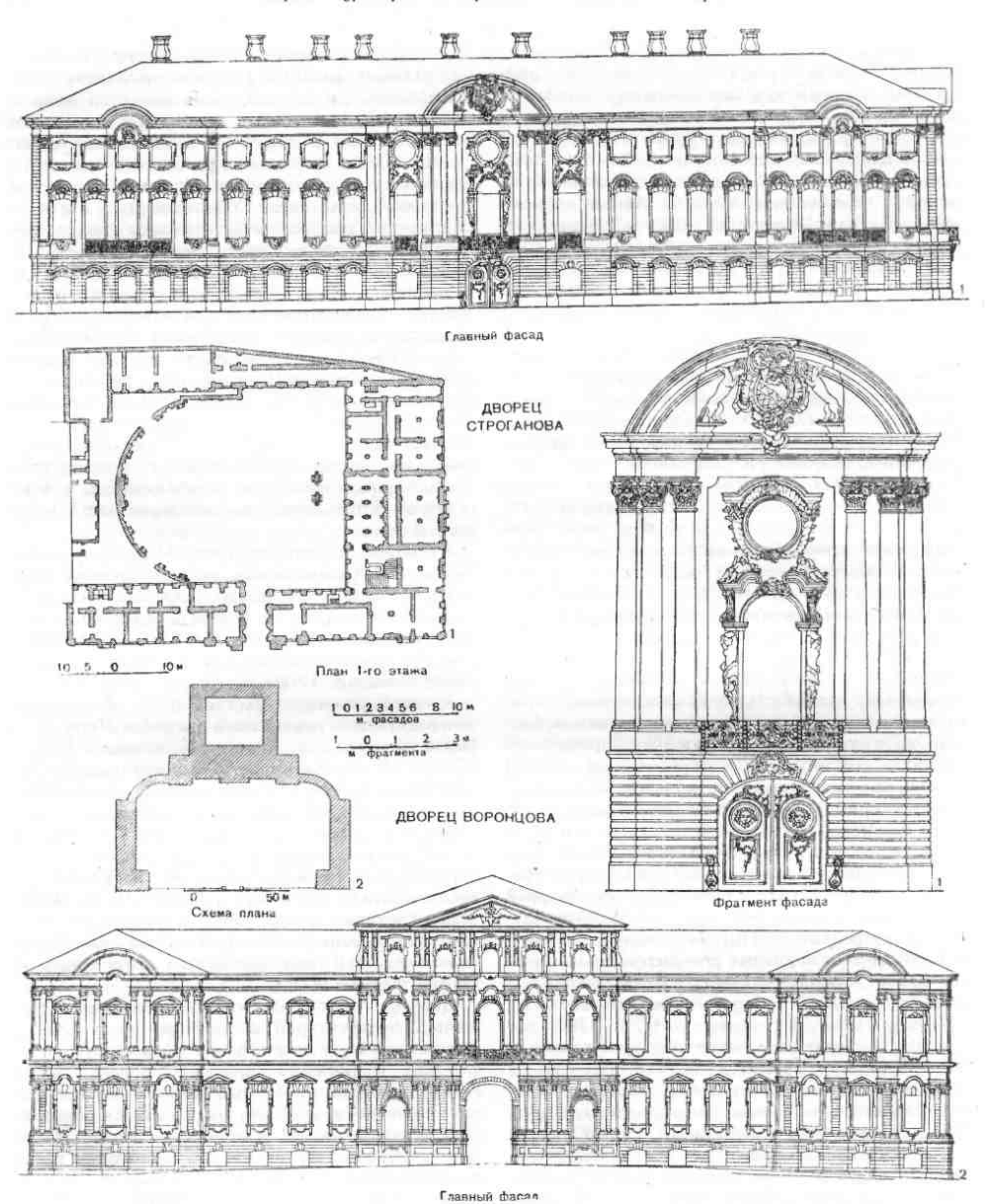
Дворец С. Г. Строганова (1753—1760 гг.; стр. 166) — один из лучших образцов гражданского зодчества середины XVIII столетия. В отличие от Воронцовского дворца-усадьбы, Строгановский дворец — пример городского дома, выходящего своими фасадами на линию улицы.

Дворец расположен на трапециевидном участке и, образуя в плане замкнутый блок с внутренним парадным двором, выходит наружными фасадами на Невский проспект и на Мойку. Этой общей планировке дома отвечает композиция главного фасада с центральной частью, отмечающей на фасаде парадный въезд во двор и выделенной сдвоенными колоннами по бокам въездной арки и округлым разорванным фронтоном. Слегка выступающие боковые ризалиты также отмечены колоннами, несущими изогнутый по кривой антаблемент. Усиливающееся к центру обогащение декоративной обработки фасада подчеркивает главенствующее значение его центральной части. Типичное для многих дворцовых сооружений этого и последующего времени расположение предназначенных для владельца парадных, более высоких помещений в бельэтаже обусловило здесь и основные деления фасада, который расчленен на цокольный этаж и на объединенные общим крупным ордером парадный этаж и подчиненный ему верхний полуэтаж. Декоративное мастерство, присущее Растрелли, сказалось здесь в великолепно исполненных скульптурных деталях и, в особенности, в композиции центральной, выступающей части главного фасада.

Лучшими произведениями Растрелли были Большой Царскосельский дворец, Зимний дворец и Смольный монастырь. Царскосельский дворец является одним из замечательнейших памятников мирового зодчества (стр. 169 и 365). История Царскосельского дворца восходит к петровскому времени. Относящийся к этому времени небольшой дворец в Царском селе, включенный впоследствии в грандиозный ансамбль Растрелли, был перестроен арх. Андреем Квасовым в 1743—1744 гг. К построенному Квасовым дворцу, состоявшему из центрального корпуса и двух боковых флигелей, соединенных в одно целое одноэтажными галереями, Чевакинский до начала работ Растрелли пристроил еще два корпуса — церковный и симметричный ему, носивший название «Зала». Эти два корпуса Чевакинский также соединил с центральным комплексом зданий одноэтажными галереями, которые представляли собой «висячие сады», устроенные на уровне второго этажа.

Дворец Квасова и Чевакинского с его сдержанной архитектурой и простым декоративным убранством не соответствовал возросшему великолепию и роскоши царского двора. Перед Растрелли была поставлена задача — создать величественную и пышную загородную резиденцию. Грандиозность архитектуры должна была сочетаться в новом дворце с праздничным великолепием декоративного убранства.

Растрелли изменил композицию Квасова — Чевакинского. В отличие от прежнего дворца с



Петербург. 1. Дворец Строганова. 1753—1760 гг. Арх. В. В. Растрелли. 2. Дворец Воронцова. 1750-е гг. Арх. В. В. Растрелли

центральным входом и симметричной планировкой здания относительно его поперечной оси, Растрелли ориентировал всю композицию дворца по длинной, продольной оси, ставшей теперь его главной осью, использовав всю длину сооружения для создания единой грандиозной сквозной анфилады внутренних парадных помещений дворца.

Растрелли надстроил галереи, соединявшие отдельные корпуса старого дворца, превратив таким образом цепь отдельных, имевших различную высоту его звеньев в единое грандиозное здание, и перенес парадную лестницу в западный конец сооружения, создав здесь главный вход во дворец. При этом он сохранил общую разбивку и основные членения прежней цепи дворцовых сооружений, использовав центральный и боковые корпуса старого дворца в качестве ризалитов нового здания, чем подчеркнул его грандиозную протяженность и придал облику дворца соответствующую представительность.

Главная дорога, направленная под острым углом ко дворцу, подводила к восточной стороне здания, увенчанной нарядным пятиглавием церкви, игравшей роль высотного ориентира со стороны подъезда ко дворцу. Отсюда видимый в сильном сокращении протяженный массив дворца, вырисовываясь в виде компактного объема на фоне неба и зелени, постепенно, по мере движения к главному входу на другом конце здания, раскрывался перед зрителем всей мощью и блеском своего трехсотметрового фасада. Вытянутый по прямой монументальный фасад дворца контрастно противопоставлялся изогнутым в плане низким служебным корпусам так называемых циркумференций, ограничивающим расположенный перед дворцом парадный подъездной двор.

Грандиозный дворец отличался исключительным великолепием пластической и декоративной обработки. Богатейшие лепные украшения фасадов дворца — фигуры атлантов, маскароны, кронштейны, картуши, наличники сложного рисунка, гирлянды и, наконец, декоративная скульптура на постаментах балюстрады, опоясывавшей вызолоченную крышу здания, — блестели позолотой, дополняя основной декоративный мотив фасадов дворца — красочный контраст белых колонн и лазурно голубого поля стены.

С еще большей силой стремление к пышности и великолепию сказалось во внутреннем убранстве дворцовых помещений, отделанных со сказочной роскошью и блеском. Такие помещения Царскосельского дворца, как первая, вторая и третья «антикамеры», дворцовая церковь и, в особенности, Большой, или Тронный зал (стр. 365), сохранявшие свою отделку времени перестройки дворца Растрелли, были подлинными шедеврами русского декоративного искусства XVIII в. Обработанный в простенках зеркалами и золоченой резьбой, залитый светом и отличавшийся прекрасной акустикой, Большой зал предназначался для торжественных парадных приемов. Антикамеры служили для ожидания.

Характерным для декоративного убранства интерьеров дворца было сочетание белого цвета с золотом. Резные картуши, волюты, сидящие фигуры амуров, легкие гирлянды цветов, обрамления дверей и окон, великолепно прорисованные и прекрасно выполненные, сверкали позолотой на фоне белых стен.

Большую роль в декоративной отделке интерьеров дворца играла деревянная резьба. Народное искусство резьбы по дереву всегда стояло в России на исключительно высоком уровне. Традиции этого искусства передавались из поколения в поколение, технические приемы совершенствовались и развивались. В XVIII столетии кадры опытных русских резчиков были привлечены к светскому строительству; их высокое мастерство нашло широкое применение в строительстве дворцовых резиденций и в значительной мере определило характер оформления дворцовых интерьеров. Огромное мастерство, воспитанное веками, органически связанное с древнерусским зодчеством и впитавшее в себя животворящие соки национальной художественной культуры, сказалось на художественном качестве орнаментальных и скульптурных декораций стен дворцовых помещений.

Ко дворцу примыкали регулярные сады. С востока прилегал так называемый Старый сад. В центре Старого сада, на продолжении главной оси ансамбля, был построен Эрмитаж — наиболее крупный и значительный в художественном отношении из парковых павильонов, построенных одновременно с дворцом. К западу от дворца, симметрично по отношению к той же оси, был распланирован Новый сад. Его центральная аллея переходила в главную аллею «Зверинца», заканчивавшуюся павильоном «Монбижу» арх. С. И. Чевакинского. Архитектурный характер композиции Царскосельского парка, со строгой симметрией его плана, подчеркивался фигурной подстрижкой деревьев, геометрически правильным рисунком боскетов, газонов, площадок и водных пространств — прудов, бассейнов и каналов. Великолепный парк был украшен скульптурой и пышными по отделке парковыми павильонами.

Царскосельский дворец — этот замечательный памятник русской и мировой архитектуры — был разграблен и сожжен фашистскими варварами и в настоящее время восстанавливается.

В Зимнем дворце (1755—1762 гг.; стр. 169 и 366) перед Растрелли стояла иная задача: построить дворец, который по своему значению и архитектуре должен был господствовать в ансамбле столичного города. Растрелли запроектировал дворец в форме огромного прямоугольного, замкнутого блока с внутренним парадным двором. Парадные залы дворца Растрелли расположил вдоль Дворцовой набережной Невы анфиладой, приводящей к главному большому залу, помещенному в угловом выступе здания.

Мощный архитектурный массив дворца Растрелли разработал соответственно роли каждого из его фасадов в городском ансамбле. Со стороны Невы Растрелли несколько выделил крайние части дворца отступом середины, центр которой лишь незначительно отметил входом, подчеркнув таким образом в фасаде его продольное направление вдоль набережной реки. С противоположной стороны Растрелли применил обратный прием ступенчатого выдвижения вперед мощного центра фасада, что отвечало здесь главенствующему значению фасада дворца в ансамбле намечавшейся площади. В центре этого фасада находился главный въезд во внутренний парадный двор. Здесь против выездных ворот располагался главный вход во дворец, подводивший к торжественной «посольской» (Иорданской) лестнице в северо-восточной части дворца, откуда начиналась главная анфилада дворцовых залов. Фасад со стороны Адмиралтейства, образованный выступающими угловыми частями дворца и заглубленной средней частью, подчеркивает и оттеняет мощный фронт двух главных фасадов, являясь промежуточным звеном между ними.

Фасады дворца по высоте расчленены на два яруса, обработанные колоннами композитных ордеров; колонны второго яруса объединяют второй и третий этажи, отвечая расположению здесь основных дворцовых помещений. Прямоугольные помещения образуют в Зимнем дворце протяженные анфилады, отделанные, как и в Большом дворце Царского села, с ослепительной роскошью лучшими мастерами-декораторами.

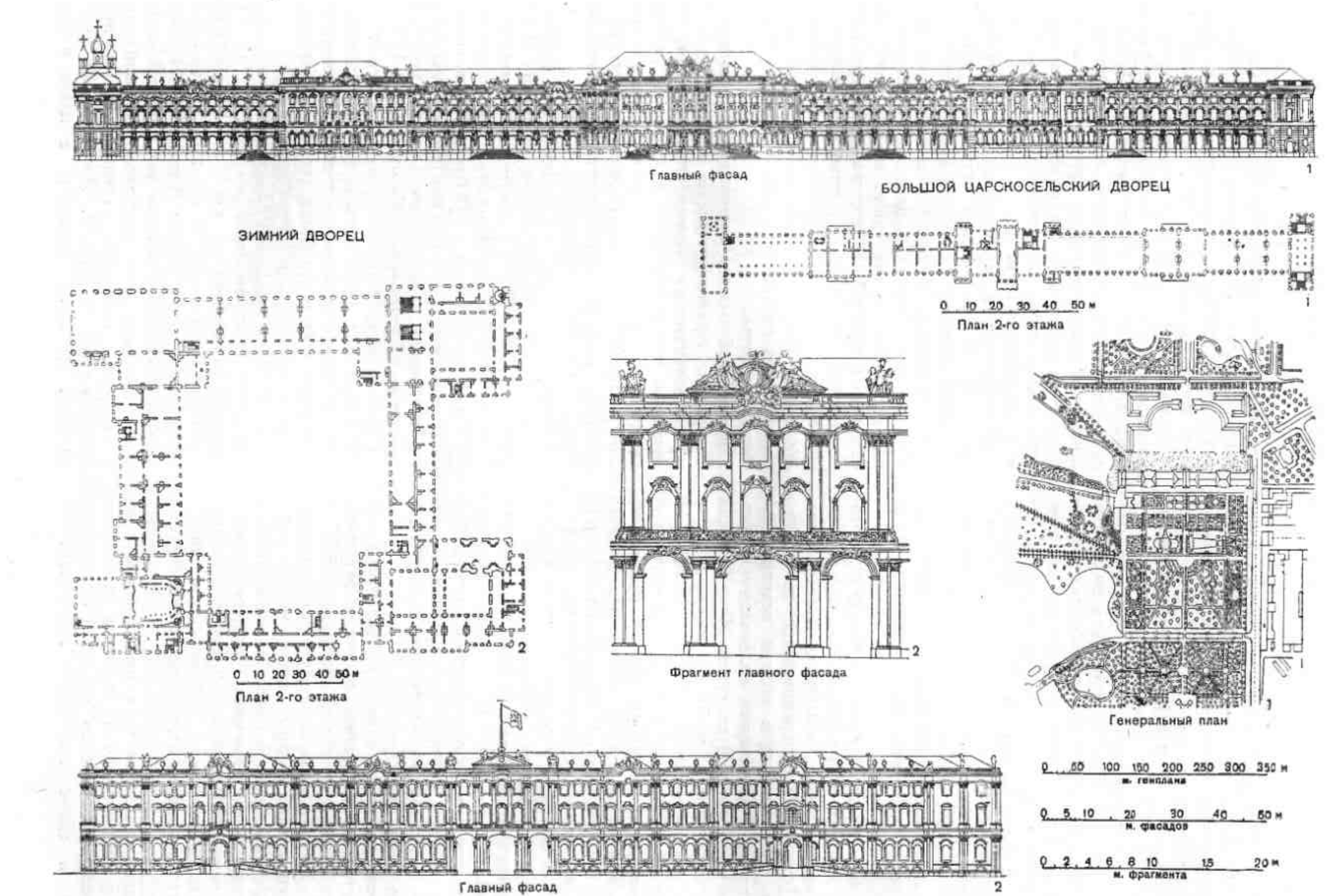
Богато и сильно разработана пластика фасадов Зимнего дворца со сложным ритмом расстановки колонн, с разнообразными формами оконных наличников, множеством ваз и статуй, размещенных над балюстрадой, и многочисленных фронтонов. Глубокая архитектурная связь наружного облика сооружения с характером окружающего городского пейзажа, богатство декоративного убранства здания, не нарушающее, однако, ясности и простоты основного облика архитектурных масс дворца, его общий нарядный, праздничный вид раскрывают композиционный замысел зодчего и основное идейно-художественное содержание образа дворца, обращенного «лицом» к городу, Неве, природе. Раскрытая композиция Зимнего дворца является гениальным переложением на язык русских зодчих приема композиции замкнутого монументального дворцового здания, с внутренним двором, распространенного в западноевропейской архитектуре того времени.

Сооружение Зимнего дворца сыграло видную роль в дальнейшем формировании центрального ансамбля столицы: гигантский по протяженности главный фасад дворца предопределил размеры Дворцовой площади, впоследствии превращенной в важнейший архитектурный ансамбль города.

Одним из грандиознейших замыслов зодчего был ансамбль Смольного монастыря. Смольный монастырь, расположенный на берегу Большой Невы, до поворота ее к выходу в море, являлся как бы художественным преддверием города при подъезде к нему по реке. Высотная композиция собора была, в то же время, новой вехой, намечавшей пути развития городского ансамбля восточной части Петербурга. Соединенный впоследствии прямыми магистралями с центральным ансамблем столицы, величественный массив собора с его четким силуэтом архитектурно организовывал громадные пространства города.

Растрелли развернул свой проект со свойственным ему широким композиционным размахом и живописно-пластическим богатством архитектурных форм. В Смольном монастыре, трактованном зодчим, как своеобразный столичный «монастырь-дворец», традиционная схема монастырского ансамбля получила новую, соответствовавшую требованиям времени художественную трактовку.

Центром композиции является крестообразный в плане собор (стр. 171 и 367), увенчанный куполом на высоком световом барабане и боковыми главками. Собор окружен крестообразным в плане массивом монастырских корпусов (стр. 367). На западающих углах корпусов зодчий расположил четыре небольших одноглавых храма. Обширную территорию дворца он обнес оградой, повторявшей общие очертания жилых корпусов. Сложные, насыщенные движением пышные архитектурные формы, типичные для дворцовой



1. Большой дворец в Царском селе. 1752—1756 гг. Перестроен арх. В. В. Растрелли. 2. Зимний дворец в Петербурге. 1755—1762 гг. Арх. В. В. Растрелли

архитектуры середины столетия, Растрелли сумел объединить в ансамбле монастыря в стройное, торжественное по своему облику и красочное по нарядности целое.

Проект Смольного монастыря, разработанный Растрелли в 1746 г., был одобрен, после чего началось его осуществление. Но три года спустя, в 1749 г., Елизавета приказала полностью переработать проект. Она потребовала, чтобы монастырский собор был построен не по «римскому маниру», как было первоначально у Растрелли, а пятиглавым, по образцу Успенского собора в Кремле. В июле того же 1749 г. она приказала из Москвы «в новозачатом при Санкт-Петербурге на Смольном дворе Воскресенском девичьем монастыре построить колокольню, такую как здесь Ивановская большая колокольня».

На основе нового проекта, в котором вертикальной доминантой ансамбля была сделана колокольня, исполнена знаменитая модель монастыря (стр. 367), сохранившаяся до нашего времени. Выполненная в модели великолепная многоярусная 140-метровая колокольня, образцом для верха которой послужил Иван Великий Московского Кремля, не была построена, но и в своем настоящем виде ансамбль Смольного является одним из наиболее ярких и значительных сооружений своего времени. В модели несколько отличается также от осуществленного в натуре здание собора: боковые главы, увенчанные куполами луковичной формы, в модели широко расставлены и воспринимаются как самостоятельные объемы; в процессе осуществления проекта Растрелли, учитывая отсутствие в ансамбле колокольни и то главенствующее значение, которое приобретал при этом собор, сблизил боковые главы с центральной, создав в целом более монументальную композицию венчающего собор пятиглавия.

Многочисленные и разнообразные произведения Растрелли, в которых получили художественное обобщение наиболее распространенные в середине XVIII в. типы сооружений (загородный и городской дворцы, многоярусная колокольня, монастырский дворцовый ансамбль), характеризуются общностью композиционных и пластически-декоративных приемов, отличающих руку Растрелли и, вместе с тем, типичных для русской архитектуры середины столетия.

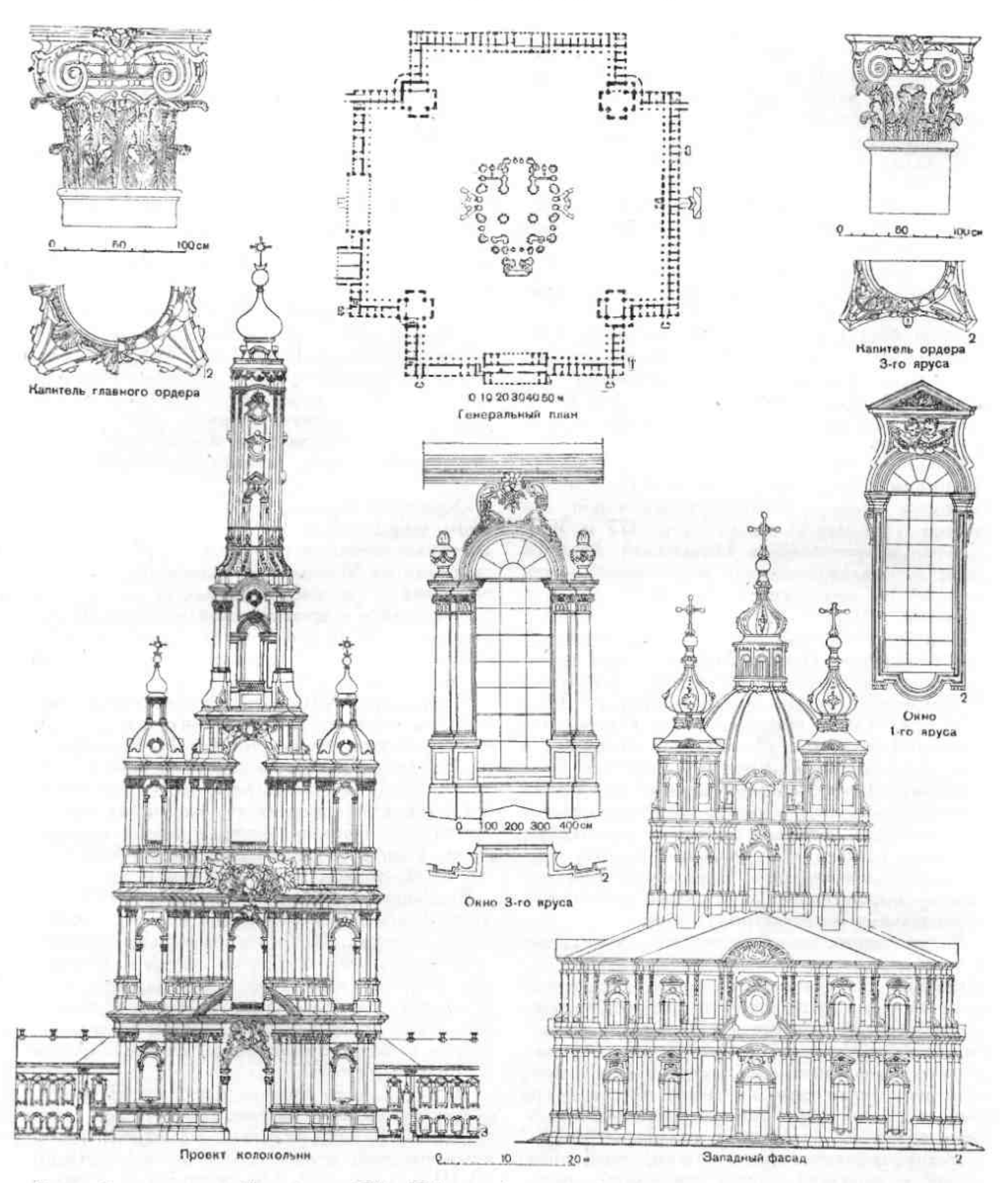
Создавая блестящие по композиционному замыслу и художественному единству произведения, Растрелли, глубоко освоивший и претворивший в своем творчестве художественные основы русского национального зодчества, развивал в своих сооружениях лучшие приемы и традиции мастеров предшествующего времени. Так, например, применяя получивший в первой половине XVIII в. широкое употребление прием планировки городского дворца с внутренним двором, Растрелли перерабатывал этот прием в духе раскрытых композиций, активно включая природное и архитектурное окружение в создаваемые им ансамбли и преодолевая, таким образом, замкнутость, характерную для подобных композиционных схем.

Величественным, монументальным сооружениям Растрелли свойственны четкость и ясность основных объемов, сравнительная простота и прямолинейность планов. Особенно типична для произведений Растрелли пластически-декоративная насыщенность наружного объема зданий, где свободно и живописно трактованный ордер применен как основное средство пластического обогащения стены. Богатство декоративной обработки сочетается в нарядных и пышных сооружениях Растрелли с яркой и праздничной многоцветностью.

Небывалый размах архитектурных замыслов Растрелли, жизнерадостность и яркая красочность созданных им архитектурных образов, отвечавших художественным запросам и вкусам своего времени и вместе с тем созвучных лучшим традициям русского зодчества предшествующего столетия, характеризуют творчество этого гениального зодчего.

Наряду с В. Растрелли в Петербурге работал замечательный мастер — Савва Иванович Чевакинский (род. в 1713 г.). Учителем Чевакинского был архитектор Иван Коробов. После отъезда И. Коробова в Москву с 1739 г. на Чевакинского было возложено руководство многочисленными строительными работами по зданиям морского ведомства в Петербурге и Кронштадте. В 1745 г. он был назначен архитектором Царского села, где проработал почти пятнадцать лет, оставаясь в то же время главным архитектором Адмиралтейств-коллегии и принимая участие в разработке ряда проектов для Петербурга.

Значительна была роль Чевакинского в создании царскосельского Эрмитажа (1743—1754 гг.). Архитектурный замысел этого павильона принадлежит А. Квасову, но его выполнение относится уже к годам работы Чевакинского в Царском селе. Эрмитаж задуман как сложный комплекс, состоящий из центрального павильона и четырех кабинетов, соединенных с ним одноэтажными переходами. Двухэтажный центральный павильон, имеющий в плане форму



Смольный монастырь в Петербурге. 1746—1761 гг. Арх. В. В. Растрелли. 1. Генеральный план монастыря. 2. Собор. 1746—1757 гг. 3. Колокольня (вариант проекта)

квадрата со срезанными углами, перекрыт, восьмигранным куполом сложной формы. Квадратные в плане кабинеты расположены по диагоналям центрального павильона. Одноэтажные соединительные галереи были надстроены Растрелли, что уничтожило членение здания на самостоятельные объемы.

Большую роль в архитектурном облике Эрмитажа играла декоративная скульптура — резные из дерева вызолоченные вазы и статуи, украшавшие кровлю и венчавшую здание балюстраду. Общий живописный эффект, обусловленный сложностью плана, подчеркивался яркой расцветкой фасада и обилием вызолоченных орнаментальных деталей, придававших особую нарядность павильону, предназначенному для празднеств, интимных приемов и отдыха в обстановке роскоши, характерной для елизаветинского двора.

В 1752 г. был утвержден разработанный Чевакинским проект каменной церкви на Морском полковом дворе в Петербурге, известной под именем Николы Морского (стр. 173 и 368). Хорошо сохранившийся Никольский Морской собор с отдельно стоящей колокольней — один из наиболее выдающихся памятников русского зодчества XVIII в.

Сохранилось свидетельство современника о том, что церковь Николы Морского была «начата строиться по плану и образу пятиглавого Астраханского собора» (построенного в 1700—1712 гг.). Таким образом, как и Растрелли в Смольном монастыре, Чевакинский обращался к традициям русского церковного зодчества.

Однако зодчие середины века не переносили механически в свои проекты заимствованные у древнерусских мастеров мотивы и формы, но, творчески претворяя их, создавали глубоко своеобразные произведения. Никольский Морской собор — прекрасный пример такого претворения национальных архитектурных форм.

В композиции плана пятиглавого собора, как и в соборе Смольного монастыря, сказались характерные для церковного зодчества середины столетия отход от продольного построения церквей петровского времени и возвращение к центрическому построению старых русских храмов, которое перерабатывалось теперь в виде равноконечного, усложненного в плане креста. Ряды столбов делили внутреннее пространство Никольского собора на семь нефов различной длины; в верхней церкви, залитой светом, украшенной легкой и нарядной лепной декорацией, частое расположение сдвоенных колонн, несущих цилиндрический свод с распалубками, создавало как бы парадные дворцовые анфилады. Резной иконостас верхней церкви — один из лучших образцов русского декоративного искусства этого времени.

Правильное поэтажное расположение окон, их большие проемы с лепным обрамлением, богатое убранство всех выступающих частей здания группами колонн коринфского ордера, раскрепованный сильно вынесенный карниз и т. п. придавали собору тот дворцовый облик, которым отличались монументальные сооружения середины XVIII столетия.

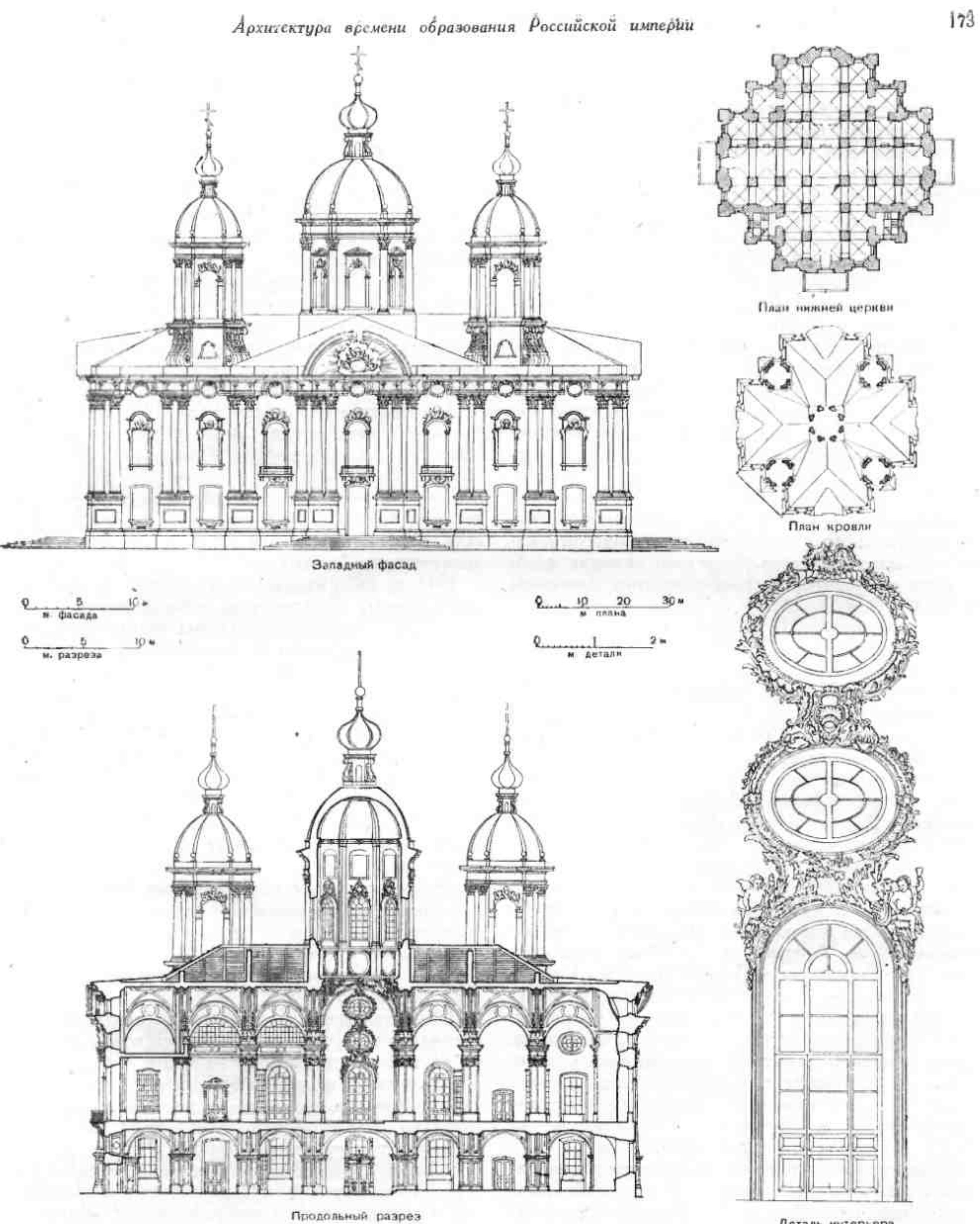
Отдельно стоящая четырехъярусная колокольня собора замечательна совершенством пропорций и стройностью форм (стр. 368). Три нижних яруса ее декорированы колоннами, верхний ярус трактован как барабан, увенчанный небольшим куполом и тонким, изящным шпилем. Мотив вогнутой поверхности стен нижних ярусов противопоставлен двум верхним ярусам, круглым в плане.

Особое место в жизни и творчестве Чевакинского занимают его работы в Академии наук. Здесь ему пришлось руководить учениками, присланными из Московского университета для определения в Академию художеств и временно обучавшимися в академической гимназии. Среди них был В. И. Баженов. По преданию, Баженов участвовал в постройке колокольни Никольского Морского собора.

К середине XVIII в. в Петербурге уже существовала довольно многочисленная группа зодчих, преимущественно учеников И. Коробова и М. Земцова, работавших самостоятельно и иногда по смелости и оригинальности творческих замыслов и по совершенству их выполнения не уступавших крупным мастерам своего времени. К числу таких мастеров принадлежали А. В. Квасов, С. А. Волков, Ф. Л. Аргунов и др.

Выдающимся мастером середины XVIII столетия был Андрей Васильевич Квасов — ученик М. Г. Земцова. В 1743 г. ему были поручены проектирование и постройка дворца в Царском селе. В 1744 г., после сооружения Царскосельского дворца, Квасов уехал в Глухов, где возглавил «Экспедицию строения» города, отстраивавшегося в качестве разиденции гетмана Украины К. Разумовского.

Из работ А. В. Квасова, выполненных на Украине, наибольший интерес представляет собор в Козельце — один из самых выдающихся памятников русского церковного зодчества середины XVIII в. (стр. 368). Монументальный четырехстолпный собор (1748—1757 гг.) имеет план в виде равноконечного креста и завершен пятью



Никольский морской собор в Петербурге. 1752—1762 гг. Арх. С. И. Чевакинский

широко расставленными главами. Закругленные в плане крестообразно выступающие части здания перекрыты коробовыми сводами, сходящимися к световому барабану центрального купола. Четыре боковые главы и высокие окна льют дополнительный свет в просторное внутреннее пространство храма. Стены и своды собора изнутри выбелены. Их белизна и простота архитектурного убранства создают эффектный контраст с роскошным, пересекающим весь храм иконостасом, окрашенным в интенсивно синий цвет и отделанным золоченой резьбой.

Наружные стены здания в нижней, цокольной части расшиты швами, в верхнем этаже — обработаны пилястрами. Апсидообразные выступы фасадов завершены фронтонами криволинейных очертаний, придающими своеобразному облику храма торжественную величавость. В мягких очертаниях крестообразного плана, цилиндрических формах основного объема, декоративной композиции вытянутых глав ощущаются черты, роднящие собор с памятниками украинского национального зодчества. Отдельно стоящая колокольня «в три звона» была выстроена Квасовым в 1766 г.

В середине XVIII в. крупнейшие крепостники-помещики, нуждавшиеся в квалифицированных архитекторах для работ в своих поместьях, широко практиковали обучение крепостных у столичных зодчих.

Талантливейшим представителем крепостных художников в середине столетия был Федор Леонтьевич Аргунов (1716 — ум. ок. 1768 г.). Крепостной графа П. Б. Шереметева, Аргунов учился в Канцелярии от строений, где получил звание архитектора. В дальнейшем он работал только на своего помещика.

С именем Ф. Аргунова связана постройка Фонтанного дома Шереметевых в Петербурге, дошедшего до наших дней. Большое участие принимал Ф. Л. Аргунов в создании дворцово-паркового ансамбля в подмосковной усадьбе Шереметевых — Кускове. Сохранились и неосуществленные проекты Аргунова, в частности, детально разработанный проект жилого дома, включающий и чертежи внутренней отделки (стр. 378). Проект свидетельствует о высокой художественной культуре зодчего. Ф. Аргунов был учителем крепостных зодчих Шереметева А. Ф. Миронова и Г. Дикушина.

Талантливые художники, вышедшие из народных масс, несмотря на свое тяжелое, зависимое положение, создавали многочисленные произведения, говорящие о силе художественного гения великого русского народа.

б) Архитектура Москвы

В середине XVIII в. усиливается экономическое и культурное значение Москвы в жизни государства. Московская архитектурная школа, переживавшая в 30-е гг. XVIII столетия период собирания творческих сил, теперь получает важнейшее значение в развитии русской национальной архитектуры.

Помимо Мичурина, в начале 40-х гг. в Москве работали прибывшие из Петербурга Коробов и Иван Бланк, при которых также начали создаваться архитектурные «команды». Эти команды способствовали быстрому творческому росту нового поколения московских зодчих.

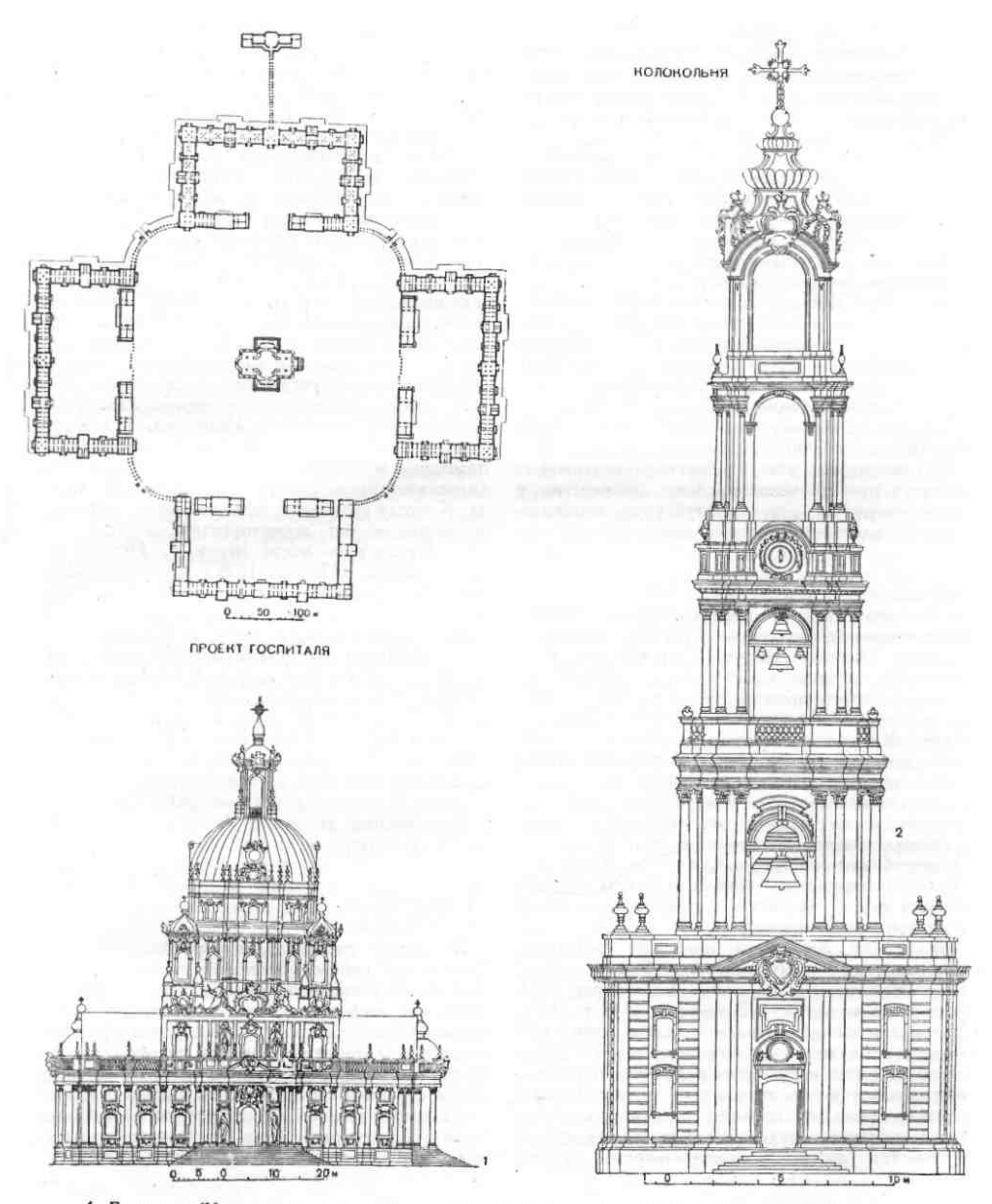
Архитектура Москвы 1740-х—1750-х гг. была связана с творчеством выдающегося зодчего — Дмитрия Васильевича Ухтомского (1719—1775 гг.).

Получив первоначальное образование в учрежденной Петром I Навигационной школе в Москве, Ухтомский с начала 30-х гг. проходил свое архитектурное ученичество при Мичурине, а в 1741 г. был направлен в помощь Коробову, назначенному архитектором в Москву.

В 1745 г. Ухтомский получил звание архитектора и был назначен на место умершего Ивана Бланка, ведавшего делами архитектуры города. Под начало Ухтомского перешла и архитектурная команда Бланка, в которой состояли учениками Александр Кокоринов, Петр Никитин и др. После смерти Коробова и отъезда в Киев Мичурина (в 1747 г.) команды этих мастеров также перешли к Ухтомскому. Таким образом, к началу 50-х гг. в его руках сосредоточилось руководство всей архитектурной деятельностью в Москве.

Первым крупным произведением Ухтомского, в котором ярко проявилась его художественная индивидуальность и в то же время сказались типичные черты архитектуры эпохи, была пятиярусная колокольня в Троице-Сергиевой лавре (стр. 175 и 369).

В архитектурном замысле колокольни, проектирование и строительство которой велось вначале другими мастерами, в том числе Мичуриным, определившим ее местоположение в монастырском ансамбле и начавшим ее постройку, развита русская столпообразная композиция. Отправляясь от традиционных форм и в то же время используя, соответственно требованиям архитектуры своего времени, художественные возможности и средства классического ордера, Ухтомский достиг в Троице-Сергиевой колокольне выражения праздничности, которое было свойственно



1. Госпиталь (Инвалидный дом) в Москве. Проект 1759 г. Арх. Д. В. Ухтомский. 2. Колокольня Троице-Сергиевой лавры. 1741—1770 гг. Проект 1753 г. Арх. Д. В. Ухтомский

лучшим образцам русской архитектуры. Зодчий противопоставил мощному рустованному четверику основания легкий ордерный каркас колокольни, максимально облегчив ее массив в верхних пронизанных воздухом «звонах», что создавало впечатление плавного взлета стройного, как бы составленного из ярусов колонн, сооружения.

По проекту Ухтомского, колокольню предполагалось украсить тридцатью двумя золочеными статуями, аллегорический смысл которых — «Разум», «Любовь к отечеству», «Мужество», «Верность» и т. п. — раскрывал идеи гражданственности, вкладывавшиеся Ухтомским в это сооружение. Ясность реалистического художественного образа колокольни не нарушалась богатством ее декоративного убранства, которое дополняло и обогащало основной архитектурный замысел всей композиции. Скульптура, как бы продолжая и подчеркивая ордерный каркас сооружения, усиливала впечатление легкости пятиярусной колокольни.

Но постановка статуй светского содержания вызвала протест монастырского духовенства и была отвергнута; вместо статуй ярусы колокольни украсились множеством декоративных ваз.

К теме триумфального столпа — Ухтомский вернулся в проекте новых Воскресенских ворот, задуманных зодчим в виде 64-метровой четырехъярусной башни, предназначенной служить торжественным въездом на Красную площадь со стороны Тверской дороги. В проекте этого сооружения, которое должно было архитектурно замыкать пространство Красной площади с севера и явиться новой высотной композицией комплекса Кремля и Красной площади, Ухтомский выступает как градостроитель, ставящий перед собой целью дальнейшее развитие исторически сложившегося ансамбля центра Москвы. В этом проекте, не получившем осуществления, зодчий развивал приемы, примененные им в колокольне Троице-Сергиевой лавры, достигнув здесь предельного выражения легкости и блеска архитектурных форм, соединенных с богатством красок и скульптурной отделки.

В 1753 г. Ухтомский приступил к возведению каменных триумфальных Красных ворот (стр. 369) взамен сгоревших деревянных, установленных по проекту Земцова в 1742 г. Перед Ухтомским была поставлена задача точно воспроизвести архитектуру сгоревших ворот. Осуществив триумфальные ворота в новом материале — камне, что усилило впечатление их массивности, а также несколько изменив пропорции сооружения и прорисовку отдельных деталей и профилей, Ухтомский достиг монументальности, которой не имела композиция Земцова. Вместе с тем в монументальных каменных Красных воротах Ухтомского, с их богатой архитектурной пластикой, с их живописной декорацией и золоченой скульптурой, сохранились нарядность и блеск праздничного сооружения Земцова. Впоследствии (в XIX в.) декоративная отделка ворот была изменена: сооружение получило двухцветную окраску, первоначальная роспись сменилась овальными медальонами с вензелями и гербом.

При сооружении Красных ворот Ухтомский не ограничился разработкой архитектуры самого памятника. Зодчий ставил перед собой и градостроительную задачу: он перенес ворота на новое, возвышенное место, которое более соответствовало значению Красных ворот, представлявших собой теперь не временную декоративную постройку, а монументальное сооружение Москвы.

В качестве городского архитектора Ухтомский, продолжая деятельность Мичурина, руководил текущей застройкой Москвы и осуществлял отдельные мероприятия по упорядочению и регулированию плана быстро разраставшегося города. К числу градостроительных работ Ухтомского принадлежали проектирование и строительство Кузнецкого моста через р. Неглинную, строившегося с 1753 по 1756 г. Это сооружение включало, помимо моста, четыре одинаковые девятиарочные галереи, обрамлявшие улицу у входа к обоим концам моста и соединенные с ним каменными парапетами, которые были украшены вазами. Галереи предназначались для размещения в них торговых лавок. В проекте и постройке Кузнецкого моста, так же как и в Красных воротах, Ухтомский, разрабатывая архитектуру отдельных городских сооружений, одновременно вносил элементы ансамблевой композиции в общую систему застройки города.

Крупнейшим замыслом Ухтомского был проект Инвалидного и госпитального дома в Москве (стр. 175). Этот последний и самый значительный из крупных замыслов Ухтомского (1759 г.) не мог в условиях того времени получить осуществление.

В проекте госпиталя, составленном в годы Семилетней войны, Ухтомский выдвинул новое для своего времени понимание общественно-утилитарного сооружения, как монументального архитектурного ансамбля. Свой архитектурный замысел Ухтомский облек в форму крупной пространственной композиции, связанной единством стройной системы плана. Здание госпиталя, предназначенное для постройки на высоком берегу Москвы-реки, близ Симонова монастыря, должно было состоять из четырех корпусов,

крестообразно расположенных вокруг квадратной площади с собором в центре ее. Каждый корпус обрамлял внутренний прямоугольный двор, открытый к центру композиции — собору. Желая подчеркнуть значительность этого общественного сооружения в общем ансамбле города, зодчий создал величественную высотную композицию собора в 80 *м* вышиной. Мощный, увенчанный куполом силуэт собора должен был включить госпиталь в единую цепь монументальных сооружений левого берега Москвы-реки.

В проекте госпиталя Ухтомский заботливо продумал вопросы наилучшего обслуживания больных и стремился, например, обеспечить больному необычно просторное для того времени место в палате, раскрывая при этом больничные корпуса к воздуху и зелени окружающего парка. Следуя исконному русскому принципу построения архитектурных ансамблей, Ухтомский увенчал всю группу сооружений мощной высотной доминантой.

Практическое строительство и проектировочная работа сочетались у Ухтомского с широкой воспитательной и педагогической деятельностью. Из состава московских команд Ухтомским была создана архитектурная школа, которая сыграла решающую роль в воспитании высоких национальных традиций русского зодчества в новом поколении архитекторов, воспринявшем и продолжавшем эти традиции в дальнейшем развитии русской классической архитектуры.

Обучение в школе было тесно связано с практическими строительными работами и включало широкое ознакомление архитекторов с теорией классической архитектуры и передовыми архитектурными идеями своего времени, под знаком которых протекала деятельность самого Ухтомского. Из школы Ухтомского вышла плеяда русских архитекторов — строителей Москвы и провинциальных городов. Эта школа воспитала величайших мастеров русского зодчества. Здесь начал свое обучение В. Баженов, в школе Ухтомского получил архитектурное образование М. Казаков.

* * *

Одновременно с Ухтомским в строительстве Москвы принимали деятельное участие талантливые зодчие того времени — Алексей Евлашев (1706—1760 гг.), Иван Жеребцов (род. в 1724 г.), Василий Яковлев и др. Творчество этих мастеров родственно по направлению и содержанию архитектурной деятельности Ухтомского.

Арх. Евлашевым была возведена трехъярусная надвратная колокольня Донского монастыря из кирпича и белого камня — материалов, распространенных в строительстве Москвы. Монументальная колокольня с белокаменной декоративной обработкой (частично не получившей завершения) послужила образцом для многих подобного рода сооружений Москвы середины XVIII столетия.

Арх. Жеребцов участвовал в создании дворцового ансамбля в Анненгофе, а затем принимал участие в строительстве Екатерининского, так называемого Головинского дворца.

Крупнейшим произведением Жеребцова является колокольня Новоспасского монастыря (начата в 1759 г., стр. 370). Задуманная зодчим как мощное пятиярусное сооружение, колокольня была возведена лишь на высоту четырех ярусов, что лишило ее значительной доли выразительности. Но и в таком виде колокольня Жеребцова является одним из выдающихся архитектурных памятников Москвы.

К крупным сооружениям Москвы этого времени относится начатая в 40-х гг. церковь Климента на Пятницкой ул. (стр. 370). Ее строительство было закончено лишь в 70-х гг., после длительного перерыва. В четырехстолпной церкви Климента сохранены характерные для московских соборов простота и четкость основного кубического объема здания, а также спокойные контуры венчающего храм массивного пятиглавия. В то же время по общему характеру и по деталям декоративной обработки фасадов церковь Климента целиком относится к периоду пышного расцвета русской архитектуры середины столетия.

В согласии с господствующим направлением монументальной архитектуры этого времени, в общем облике церкви, в ее членении на парадные этажи, завершении центрального выступа фасада фигурным фронтоном, в золоченых металлических решетках, охватывающих верх здания, и пр. видно ее близкое родство с современной ей дворцовой архитектурой. Богатство декоративного убранства сочетается в церкви Климента с многоцветной отделкой сооружения. Красное поле стены, обрамленное белыми колоннами, пилястрами, наличниками, филенками, сменяется золотом и лазурью венчающего храм пятиглавия. Пластичная лепка картушей, сложный ритм сдвоенных колонн и раскреповок, замечательная лепная отделка грандиозного внутреннего помещения храма, его великолепный золоченый иконостас работы русских резчиков дают яркое представление о декоративных приемах русской архитектуры середины XVIII в.

В Москве почти не сохранилось значительных архитектурных памятников гражданского строительства середины XVIII столетия. Одним из крупных жилых зданий того времени был дом Апраксиных у Покровских ворот (стр. 370), выстроенный в 1760-х гг. Расположение этого здания, так же как и ряда других домов на Покровке, по красной линии улицы явилось результатом регулирования застройки этой магистрали в соответствии с планом Москвы, составленным Мичуриным. Дом Апраксиных был частью городской усадьбы, составлявшей парадный дворцовый ансамбль с обширным регулярным парком, расположенным за домом в глубине участка. Планировка дома в соответствии с дворцовым характером здания строилась на принципе анфиладности парадных помещений, расположенных вдоль уличного фасада. В то же время главное парадное помещение дома — центральный зал — ориентировалось в сторону парка. Дом Апраксиных представляет собой характерный пример московского жилого дома дворцового типа середины XVIII столетия.

После пожара 1737 г. значительно оживилось городское жилое строительство Москвы, приобретавшее теперь характер регулярности. Основными требованиями, которые предъявлялись в это время к жилой застройке со стороны административных органов, наблюдавших за строительством Москвы, были вынесение зданий из глубины участка на линию улицы и симметрия в построении фасада. Если второе требование до известной степени выдерживалось, то первое наталкивалось на противодействие владельцев. Обходя это требование, они нередко располагали по линии улицы не основной дом, а помещения для слуг и хозяйственные строения.

В рядовой застройке мещанства и мелкого чиновничества были распространены небольшие деревянные оштукатуренные дома, по своему наружному виду и внутренней планировке мало отличавшиеся от широко применявшихся в Петербурге «образцовых» домов для низших слоев населения (стр. 150). Эти дома состояли из сеней и жилой части, которая включала несколько различных по величине комнат. Дома зажиточных владельцев получали более сложную архитектурную разработку фасада, например, неглубокие ризалиты, завершенные фронтоном (стр. 150), и т. п. Такая обработка фасада нередко не совпадала с внутренним планом дома, являясь лишь уступкой требованиям архитектурной упорядоченности в застройке улиц. Однако в связи с усложнением быта и повышением требований к жилищу в середине столетия изменилась и внутренняя планировка домов зажиточных слоев населения. Появились специальные парадные комнаты, планы приобрели симметричность и соответствие с основными членениями фасада (стр. 150).

В целом в наружной архитектуре московских рядовых домов середины столетия проявлялось стремление подражать декоративному оформлению богатых жилых зданий, но с упрощением дорого стоивших деталей. Широко применялись пилястры, карнизы сложного профиля, фронтоны над средним или боковыми ризалитами фасада, фигурные наличники оконных и дверных проемов, рустовка углов и т. п. (стр. 150). Характерны также яркая окраска здания в два цвета, сохранение прежних высоких крылец с наружными лестницами, высоких цоколей-подклетов и т. п.

* * *

Различие исторических и природных условий строительства Москвы и Петербурга еще в петровский период определило два различных течения в общем пути развития русской архитектуры последующего времени.

В создававшемся заново Петербурге регламентируемые государством планировка и застройка обширной свободной территории города с самого начала проводились в соответствии с требованиями регулярности, с возможностями свободного развертывания градостроительных начинаний и возведения отдельных крупных архитектурных сооружений и ансамблей. Эти возможности в середине XVIII столетия были использованы в строительстве новых по масштабам царских дворцов и дворцов крупной знати, которые должны были создать необходимую архитектурную обстановку для нового придворного и аристократического быта с его тягой к показному богатству, парадности и блеску. Ведущие архитектурные сооружения Петербурга, такие, например, как Зимний дворец Растрелли, уже в это время представляли собой внушительные массивы, занимавшие целые городские кварталы, с огромной протяженностью фасадов, со сложным ритмом их архитектурной композиции и пластической обработкой, рассчитанной на обозрение с отдаленных точек города и на формирование широких городских улиц и просторных площадей.

В Москве архитектура этого времени была гораздо скромнее по своим масштабам в связи со сравнительной ограниченностью средств мо-

сковского дворянства и меньшей пышностью его быта. Стремление к пластической выразительности четких архитектурных объемов и тяготение к высотности композиции, опиравшиеся на художественные традиции московского зодчества, в особенности архитектуры конца предшествующего столетия, были характерны для архитектуры Москвы середины XVIII в. и ее талантливейшего представителя — Ухтомского.

в) Архитектура провинции

В середине XVIII в., когда в строительстве Петербурга уже было положено начало созданию ряда крупных регулярных архитектурных ансамблей нового типа, провинциальные города продолжали расти на основе старой сетки улиц и исторически сложившейся городской застройки. Приемы регулярной планировки находили применение лишь в отдельных случаях, при упорядочении плана старых городов, как это было в Новгороде и Воронеже, и более последовательно применялись в строительстве новых крепостей, возводившихся на южной границе государства. Новые приемы городской планировки согласовывались здесь с требованиями фортификационного строительства. Так возникли города-крепости Ростов-на-Дону, Александровск (г. Запорожье), Бердянск (г. Осипенко), Оренбург (г. Чкалов). Территория Оренбурга, подобно другим городам этого типа, была обнесена крепостным валом, имевшим в плане овальную форму, и разбита на прямоугольные кварталы с центральной площадью, занятой обширным гостиным двором.

Большое строительство велось в Киеве, Казани, Глухове.

В противоположность столице, в провинции в середине столетия продолжали широко применяться традиционные архитектурные формы.

В то же время в монументальном зодчестве провинции наблюдалось общее для всей русской архитектуры этого времени стремление к представительности, пышности и нарядности внешнего облика сооружений. Как для светских, так и для церковных построек типично также увеличение размеров и числа оконных проемов, наполнявших теперь светом внутреннее пространство зданий.

Новые приемы и декоративные формы столичной архитектуры раньше всего и наиболее отчетливо проявились в архитектуре провинциальных каменных городских домов. Фасады даже небольших зданий обрабатывались пилястрами, сложными карнизами и оконными наличниками с узорными контурами. Эти детали выделялись белым силуэтом на фоне ярко окрашенной стены. Подобными, весьма простыми по технике выполнения, средствами достигалось впечатление нарядности наружного вида здания. В ряде случаев в таких домах сохранялись традиционные подклет-полуподвал и богатое каменное крыльцо с наружной лестницей, ведущей непосредственно в верхний, жилой этаж. Во внутреннем устройстве каменных домов продолжали применяться сводчатые перекрытия, причем в парадных комнатах своды часто декорировались лепным орнаментом. Узорчатые, отделанные цветными изразцами печи дополняли декоративное убранство внутренних помещений. Примерами таких жилых строений могут служить сохранившиеся каменные дома в Торопце (бывш. дом Годвинского и др.).

Более последовательное применение новых приемов и форм архитектуры можно видеть, например, в Туле в постройках городской усадьбы крупного заводчика Ливенцова (1760-е гг.) с массивным каменным домом и пышными трехарочными воротами, богато убранными белокаменными декоративными деталями. К подобным сооружениям относятся также архиерейские палаты в Вологде (1764—1769 гг.; стр. 371). В декоративной обработке и основных членениях этого здания, в фигурном фронтоне, завершающем его центральный ризалит, в сочетании цветного поля стены с белыми пилястрами и колоннами повторены с некоторым запозданием типичные черты столичной архитектуры середины XVIII столетия.

Формы и приемы новой каменной архитектуры постепенно проникали и в деревянное городское строительство провинции. Стены украшались пилястрами из досок и наличниками, характерными для каменной архитектуры. Однако относительная строгость этих деталей не всегда удовлетворяла массового заказчика: деревянные дома часто украшались богатой резьбой, в которой своеобразно перерабатывались декоративные мотивы столичной архитектуры. В этих украшениях, в особенности в сочной резьбе наличников, нашло свое отражение стремление к богатству и красочности, свойственное русскому народному декоративному искусству. Конструктивные приемы постройки деревянных зданий в основном сохранились прежние, основанные на укладке горизонтальных венцов.

Культовое провинциальное зодчество отличалось большей консервативностью и в середине столетия в значительной степени сохраняло черты архитектуры петровского времени, продолжая

и развивая традиции конца XVII в. Особую группу культовых сооружений этого рода образуют многоярусные церкви, имевшие в основе восьмерик на четверике, с внутренним пространством, открытым на всю ширину ярусов. Примером такого сооружения может служить Крестовоздвиженская церковь в Иркутске (1758—1760 гг.; стр. 371) с ее усложненным планом, разнообразным силуэтом, с ее богатой и своеобразной пластической обработкой всего поля стены.

Наряду с церквами старого типа, возводились в это время и церковные сооружения в духе новой архитектуры. Основное помещение такой церкви нередко имело снаружи вид парадного многоэтажного здания, часто с пилястрами и фронтоном. Главы возводились в виде ярусных башенок, богатству силуэта которых придавалось большое значение. Выдающимся сооружением этого рода был выстроенный Андреем Квасовым монументальный собор в Козельце (см. стр. 368).

В середине XVIII в. велось строительство и крупных усадеб дворянской знати. Эти усадьбы своей общей организацией мало отличались от подобных же ансамблей петровского времени, но некоторые из них приобретали пышность и размах столичных загородных резиденций. Такова, например, усадьба Ольгово Апраксиных (в Дмитровском районе Московской обл.). К 1740-м гг. относится начало строительства подмосковной усадьбы Шереметевых Кусково, достигшей своего полного блеска во второй половине XVIII в.

Однако такие усадьбы-дворцы насчитывались единицами. Основные массы дворянства, живя в своих деревнях, продолжали попрежнему строить хоромы. Эти строения, как описал их А. Т. Болотов, в отличие от допетровских хором с их живописным силуэтом и сложной объемной композицией, представляли собой прямоугольное рубленое здание, перекрытое высокой четырехскатной кровлей (стр. 150). Внутренняя планировка дома состояла из ряда симметрично расположенных помещений жилого и хозяйственного назначения, объединенных просторными сенями. Жилые покои с небольшими, редко расставленными окнами, с деревянными лавками вокруг неоштукатуренных стен и большими узорчатыми печами, сохраняли облик прежних русских горниц.

В целом архитектура провинции середины XVIII столетия представляла собой сложное явление, в котором новые архитектурные формы и мотивы переплетались с местными архитектурными традициями, нередко восходившими к допетровскому времени. Следуя, в основном, за передовыми течениями столичной архитектуры, зодчество русской провинции сохраняло, вместе с тем, своеобразный характер.

* * *

Середина XVIII столетия была периодом высокого расцвета русской архитектуры, вступившей в начале века на новый путь своего развития. В этот период русская архитектура создает художественные образы, говорящие об укреплении Российской империи, о подъеме национального самосознания, о развитии русской культуры.

Расцвет архитектуры 1740-х—1750-х гг проявился, главным образом, в строительстве монументальных дворцовых ансамблей и культовых сооружений. Строительство общественных зданий не играло в архитектуре того времени значительной роли.

Совершенствуя свое мастерство, русские зодчие середины столетия продолжают освоение мирового архитектурного наследия. Создавая грандиозные пышные дворцы с парадными подъездными дворами и анфиладами великолепных залов, зодчие этого времени творчески используют все богатство и разнообразие художественно-композиционных средств, разработанных мастерами барокко.

В архитектуре дворцовых фасадов широко применяются приемы сложной группировки колонн и пилястр, вводятся частые раскреповки и разорванные фронтоны, богатейшие лепные украшения, декоративная скульптура. Ордерные формы трактуются как средство максимального пластического обогащения фасадной плоскости стены. Декоративные мотивы барокко получают особенное распространение в обработке интерьеров, богато украшенных росписью, золоченой резьбой, лепниной, зеркалами; те же формы и мотивы применяются и в декоративном убранстве регулярных парков, составляющих обязательную принадлежность дворцов того времени.

Приемы и формы декоративной обработки наружных объемов дворцовых зданий применяются также в церковной архитектуре и в других видах строительства.

В то же время архитектура середины XVIII столетия характеризуется глубоким и творческим освоением национального архитектурного наследия. Замечательные памятники допетровского зодчества служат образцами для создания многих выдающихся сооружений этого времени — таких, например, как собор и коло-

кольня Смольного монастыря, Никольский Морской собор и другие. Получает новое художественное воплощение традиционная композиция высотных сооружений. Продольные базиликальные церкви начала столетия сменяются типом центрического древнерусского храма, приобретающего теперь новую художественную трактовку.

В творчестве архитекторов середины столетия, овладевших в совершенстве всеми средствами художественного мастерства современного им европейского искусства, в блестящих ансамблях Растрелли и Ухтомского получили дальнейшее развитие лучшие художественно-композиционные приемы допетровского зодчества.

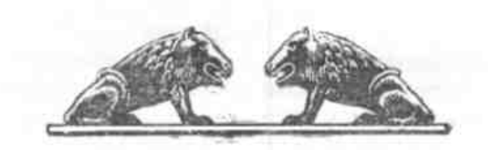
В соответствии с этим элементы архитектурного языка барокко, придавшие новую выразительность общему облику русской архитектуры того времени, не исчерпывали всего ее художественного богатства и не определяли ее основных художественных качеств.

Живая связь архитектуры середины XVIII в. с глубокими корнями национального зодчества и, вместе с тем, прогрессивная направленность творчества ведущих мастеров этого времени, жизнеутверждающее начало их творчества, ансамблевый, градостроительный характер наиболее выдающихся монументальных произведений определили общий художественный строй русской архитектуры этого времени.

Полнокровная, нарядная и праздничная архитектура середины XVIII столетия характеризуется дальнейшим развитием художественно-композиционных начал, присущих русскому зодчеству, в котором четкие формы сооружения не теряют своей объемной выразительности и тектонической ясности, а монументальные здания организуют собой большие свободные пространства. Тем самым подготовлялась почва для перехода к новому этапу развития русской архитектуры, связанному с новой фазой развития русской дворянской империи.

Глава шестая

АРХИТЕКТУРА ДВОРЯНСКОЙ ИМПЕРИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII И ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX вв.



АРХИТЕКТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в.

Вторая половина XVIII в. — время утверждения России, как могущественной мировой державы. Победоносная семилетняя война с Пруссией, успешные войны с Турцией и Швецией показывают всему миру непобедимость русской армии и русского флота.

Тесная связь с Европой, установленная в петровское время, уже не прерывается. Россия стала одним из ведущих государств в мировом хозяйстве и мировой культуре. В это время развивается и крепнет русская промышленность, быстро растет население городов. Широко реконструируются старые и строятся новые города, из которых многие развиваются впоследствии в крупнейшие центры. Крепнет новая социальная сила — купечество, начинает складываться «третье сословие». Вместе с тем усиливается эксплоатация труда крепостных. Растет волна крестьянских восстаний, которые выливаются в грозную крестьянскую войну под руководством Пугачева, ставящую под угрозу незыблемость крепостнической монархии. Эта сложная социальная обстановка выдвигает перед дворянством, как господствующим классом, новые политические и идеологические задачи.

Под давлением ширящегося крестьянского движения в передовых кругах русского общества зреет протест против крайностей неограниченного самодержавного произвола, роскоши и излишеств придворных кругов, против диких форм крепостничества — главного препятствия на пути развития России. Идеи «гражданственности», сформулированные просветительной философией, становятся живыми вопросами русской действительности. Они звучат в трагедиях Сумарокова и Княжнина, в острой социальной сатире Фонвизина, в публицистике Новикова. В яркой деятельности Радищева — первого дворянского революционера-республиканца, выступившего с бичующим обличением крепостнической монархии, воплощаются наиболее передовые устремления эпохи.

Просвещенные круги дворянства, отстаивая с позиций своего класса неприкосновенность экономических и социальных основ дворянско-феодальной монархии, сознают, вместе с тем, необходимость внутреннего переустройства государства. На основе «просветительных» идей выдвигается идеал «разумно построенного» дворянского государства. Отвлеченная схема идеализированного государства, воплощающая стремление сгладить острые социальные противоречия дворянско-крепостнической монархии, строится на принципах рационалистической философии с ее тяготением к разумности и ясности, порядку к простоте. Всеми этими качествами, по представлениям того времени, обладала античность, идеалы которой, как их понимают в те годы, привлекают передовых деятелей эпохи не только России, но и других стран мира. Обращение к античности было определенным этапом в развитии мировой культуры, связанным с появлением и развитием буржуазных отношений, но античное наследие каждый народ использовал по-своему, исходя из своих задач, условий исторического развития и национального склада.

Наряду с идеями гражданственности, которые облекались в формы героических идеалов антич-

ности, применяемых к своей, национальной действительности, большое значение получили также идеи о значении человеческой личности, хотя противоречие между личностью и обществом не могло быть разрешено в условиях социальных отношений крепостнической России.

Русское художественное мировоззрение этого времени нельзя понять, если рассматривать его формирование изолированно от процессов, происходивших в то время в мировой культуре. В эти годы идеи просветительной философии и идеи французской буржуазной революции вошли в мышление всех передовых людей Европы, в том числе и русских, и их значение для развития художественного мировоззрения в России нельзя не учитывать. Даже самодержавие должно было с этим считаться и рядиться в тогу просвещенного абсолютизма.

Вместе с тем, развитие идей просветительной философии в русской общественной и художественной жизни не было результатом внешнего влияния или заимствования, а имело глубокие внутренние социальные причины и являлось выражением роста русской культуры и общественной мысли. Более того, особенно тяжелые условия русской действительности — невыносимый крепостнический гнет и безграничный произвол самодержавия — подсказывали русским просветителям наиболее радикальные решения социально-политических проблем.

В свете этих устремлений на основе передовых идей русского общества, получивших свое наиболее яркое выражение в высказываниях Радищева и Новикова, складываются художественные идеалы русского искусства второй половины XVIII столетия. Новые идейно-художественные принципы, обусловленные жизнью, вызвали в искусстве серьезные реалистические искания. Этими исканиями отмечены поэзия Державина, портрет Левицкого и Боровиковского, скульптура Шубина.

В архитектуре новые прогрессивные устремления русской культуры определили пересмотр прежних художественных принципов и обращение к освоению художественных приемов античной архитектуры. Во имя нового направления ведется борьба с эстетическими нормами архитектуры предшествующего периода, которые, будучи прогрессивными в середине века, теперь уже не соответствуют новым требованиям.

Русскую архитектуру второй половины XVIII в. обычно характеризуют как архитектуру классицизма. Понятие «классицизм» сложилось во французском искусстве, причем им одинаково именуют и архитектуру времени монархии Людовика XIV (XVII в.), и архитектуру эпохи французской буржуазной революции (конец XVIII в.), хотя между ними имеются существенные различия в самом содержании.

Классицизм, наряду с прогрессивными началами (стремление в величественных и строгих формах античной архитектуры отразить гражданственные идеалы своего времени, разработка новых систем городских и загородных ансамблей, развитие ордерных композиций и т. п.), включает в себя и элементы ограниченности (абстрактный рационализм, известная канонизация эстетических принципов античности и т. д.).

Однако стилистические признаки классицизма, общие в архитектуре европейских стран, не исключают глубоких различий в идейно-художественной сущности архитектуры различных народов этого времени. В частности, русская архитектура второй половины XVIII в. в лучших своих произведениях и, особенно, в творчестве таких гениальных зодчих, как Баженов, Казаков, Старов, не может быть полностью охарактеризована общепринятым стилистическим понятием классицизма, так как ее содержание шире рамок, определяемых его эстетикой.

Причины этого лежат в особенностях исторического и социально-экономического процесса развития России. Подъем русского государства после реформ Петра I вызвал широкий размах строительства, в котором русские зодчие второй половины XVIII в. решали крупнейшие градостроительные и ансамблевые задачи, поставленные развитием государства. В этом строительстве не имевшем себе равного в других странах того периода, русские зодчие, отражая передовые общественные идеи своего времени, создавали выдающиеся монументальные произведения и ансамбли, осуществляя в них наиболее прогрессивные приемы и методы архитектуры своей эпохи.

Это явилось идейной и материальной основой того, что именно русские зодчие, отвечая на конкретные задачи окружавшей их действительности, подняли русскую архитектуру на ведущее место в мировом развитии архитектуры второй половины XVIII в.

Ведущий характер русской архитектуры этого времени в мировом зодчестве и большие возможности строительства обусловили, в частности, и приток в Россию талантливых архитекторов из других стран. Такие крупнейшие мастера, как Деламот, Ринальди, Камерон, Кваренги и др., не могли найти у себя на родине таких прекрасных условий для применения своих способностей, какие они нашли в России. Даже в передовой для того времени Франции зодчие в конце XVIII в.,

при крайне ограниченном строительстве, занимались преимущественно академическим проектированием, и их творчество в ряде случаев, как, например, в некоторых работах Леду, страдало отвлеченностью, проявлявшейся в особенности в надуманных геометрических формах.

Наиболее передовая для своего времени русская архитектура второй половины XVIII в. решала такие задачи, которые нельзя было бы полностью решить, оставаясь в пределах норм и приемов, разработанных эстетикой классицизма. Такие черты классицизма, как стремление к абстрактным рационалистическим образам, в которых затушевываются национальные особенности и традиции, были чужды тяготеющей к жизненной правде русской архитектуре. Русская архитектура второй половины XVIII в. в своем развитии преодолевала эти черты. Живое чувство, конкретность, глубоко национальный и народный характер преобладают в русской архитектуре, что разрывает каноны, свойственные классицизму. Эти черты, определяющие реалистический характер русской архитектуры второй половины XVIII в., свойственны и другим видам искусства. Так, например, творчество Державина, наиболее отчетливо отражающее реалистические устремления русской поэзии того времени, так же как и творчество его современников-архитекторов, во многом выходит за пределы классицизма.

Русские архитекторы второй половины XVIII в. внесли крупнейший вклад в мировую архитектуру своего времени, достигнув в своих произведениях высот классического искусства. Значение русской архитектуры второй половины XVIII в., как и первой трети XIX в., настолько велико, что это заставляет говорить о русской классической школе в мировой архитектуре второй половины XVIII—начала XIX вв.

Однако наряду с новыми глубоко прогрессивными идеями и замыслами передовых мастеров, и, в первую очередь, великих русских зодчих этого времени Баженова, Казакова, Старова, в русской архитектуре второй половины XVIII в. можно найти произведения, в значительной степени лишенные национального своеобразия и народности. Ключом к пониманию этого явления служат ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре и оценка, данная В. И. Лениным крупнейшему представителю русской общественной мысли XVIII в. Радищеву.

В борьбе с реакционными тенденциями правительственной политики, пытавшимися уничтожить живые национальные реалистические особенности, питавшие развитие подлинно классической архитектуры, а также в преодолении распространенного среди русского дворянства преклонения перед иностранщиной, проявившегося, в частности, в стремлении слепо подражать архитектуре классицизма западных стран, протекала плодотворная творческая деятельность передовых русских зодчих.

В распространении принципов нового направления в архитектуре и в создании кадров архитекторов значительную роль сыграли основной учебный центр, существовавший в эти годы в России,— Академия художеств в Петербурге, а также Партикулярная академия Баженова и основанная в 1775 г. школа при Каменном приказе в Москве. Значительно и художественно теоретическое наследие этого времени. В области архитектуры это прежде всего замечательные теоретические высказывания Баженова; из общеэстетических работ следует отметить трактаты по искусству Архипа Иванова, П. Чекалевского, И. Урванова.

Во второй половине XVIII в. развиваются и декоративные искусства, тесно связанные с архитектурой: появляется классический скульптурный рельеф, над созданием которого работают скульпторы Прокофьев, Шубин, Козловский, используется декоративная стенная роспись, выдвигающая таких мастеров, как Семен Щедрин. Большое значение в архитектурном ансамбле получает монументальная скульптура, замечательным примером которой является памятник Петру I на Сенатской площади (ныне пл. Декабристов), выполненный в 1770—1782 гг. скульптором Фальконэ при участии Колло.

Большое значение для подъема художественной культуры того времени имело и то, что многие представители художественной интеллигенции этих лет были связаны с народом и вносили в искусство живую струю народного творчества. В усадебном строительстве большую роль играла крепостная интеллигенция, выдвинувшая ряд крупных архитекторов: Ф. и П. Аргуновых, Миронова и др.

Высокий подъем русской научной мысли, отличающий это время, сказывается и в области строительной техники. Появляются выдающиеся русские изобретатели, среди которых выделяется Кулибин. Его смелые инженерные замыслы (например, проект в 1776 г. деревянного арочного однопролетного моста через Неву с длиной арки в 298 *м*) нашли отражение в разработанных в эти годы конструкциях, распространившихся в строительной практике.

Во второй половине XVIII в. получает большой размах строительство каменных и кирпичных зданий. Увеличивается количество частных и казенных кирпичных заводов. Вводится новая единообразная мера кирпича (6 × 3 × 1,5 вершка). Продолжается широкое применение отделочных материалов; особенное развитие в декоративной обработке зданий получают в это время искусственный мрамор, стекло, гипс. В строительстве монументальных зданий распространяются купольные каменные и кирпичные перекрытия большого диаметра (в здании Сената 24,7 *м*, в Голицынской больнице 17,5 *м* и др.). За последние три четверти столетия в мировой строительной практике не было куполов столь значительных пролетов. Пролет купола церкви св. Женевьевы (Пантеон) в Париже (1764—1791 гг.) на 4 *м* меньше купола Сената. В архитектурном строительстве находят широкое использование железо и чугун для решеток, балконов и оград, а также для опор, перекрытий, различного рода связей и перемычек, что позволяет делать более тонкими стены и увеличивать расстояния между колоннами.

Получают развитие деревянные конструкции из вертикально поставленных стоек (Останкинский дворец и др.), что дает большую свободу архитекторам, позволяя возводить стены неограниченной длины и криволинейные в плане. Следует отметить также распространение для больших пролетов деревянных перекрытий, подвешенных к стропилам. В дворцах и общественных сооружениях начинают применяться деревянные подшивные своды с распалубками. Необходимость стропил для конструкций с подвесными сводами обусловила новые остроумные системы деревянных стропил с большими пролетами (Университет — 30 *м*, Петровский дворец — 17 *м* и др.).

* * *

Архитектура второй половины XVIII в. развивалась, в основном, по двум руслам. С одной стороны, шло строительство городов, вызванное ростом городского населения в связи с развитием капиталистических отношений, подъемом экономической жизни страны, а также ростом политического значения городов, связанным с переустройством государственного аппарата; с другой стороны, развивалось усадебное строительство дворянства, освобожденного указом о «вольности дворянства» от обязательной государственной службы.

Быстрый рост общественных потребностей поставил перед городским строительством ряд новых задач и обусловил значительное расширение его тематики. В больших городах и, в первую очередь, в Петербурге и Москве, сооружаются правительственные и общественные здания, строятся учебные заведения, больницы, богадельни, театры, торговые ряды, пожарные депо и т. п.; в Москве начинается строительство водопровода; воздвигаются мосты; в Петербурге строятся набережные. Вырастает значение рядовой жилой застройки по «образцовым» проектам. Ставится на очередь и по-новому разрешается проблема архитектурной организации города. Опыт русских градостроителей первой половины века развивается и находит широкое применение в Петербурге и Москве, а также в строительстве новых и реконструкции старых провинциальных городов (Ярославль, Тверь, Кострома, Богородицк, Екатеринослав и многие другие).

Новые градостроительные принципы и приемы были довольно последовательно применены при восстановлении Твери, почти полностью уничтоженной пожаром в 1763 г. В проекте генерального плана и в последующей застройке центральной части города были выражены основные архитектурные установки и эстетические задачи в области градостроения, отвечавшие передовым устремлениям эпохи. Проект, прежде всего, должен был удовлетворять требованиям регулярности, т. е. принципам единообразия, согласованности и порядка. План города должен быть правилен и симметричен, его площади просторны, улицы широки и прямы. Город застраивался «сплошной фасадою», то-есть, смежными однородными домами, что создавало архитектурное единство улицы и вносило в нее известную упорядоченность. Регламентировались вышина домов и ширина улиц. Город получил четкие границы. В центре допускалось исключительно каменное строительство, посильное только дворянству и купечеству. В плане и застройке города приобрела особое значение центральная площадь с расположенными на ней административными зданиями. Требование регулярности, имевшее свое положительное значение в области организации и благоустройства города, рационального проведения магистралей, применения в строительстве «образцовых» проектов и разрешения других поставленных жизнью задач, обосновывалось так же как средство, «способствующее труду и пользе» горожан. В этом сказалась официальная политика «просвещенного абсолютизма», стремившегося создать иллюзию социальной гармонии и разумности государственного устройства дворянской монархии.

Новые градостроительные принципы были применены в городском строительстве последних десятилетий XVIII в. В это время было разработано свыше четырехсот проектов планировки городов. В работах принимали непосредственное участие крупнейшие зодчие того времени — Казаков, Старов, Квасов и др.

В этом градостроительстве было одно из главных достижений русской архитектуры XVIII в. По широте и масштабу эти работы не имели ничего равного себе в архитектуре Западной Европы того времени и намного опередили отдельные разрозненные попытки в этом направлении, предпринятые там лишь в середине и во второй половине XIX столетия. Однако при этом не следует забывать об исторической и социальной ограниченности градостроительства этого времени, проявившейся в том, что множество проектов городов осталось на бумаге, а в осуществленных городах ансамблевая застройка затрагивала лишь их центры, заселенные привилегированными классами.

Важную роль в формировании типичных черт русской архитектуры второй половины XVIII в. сыграло и строительство городских и загородных дворянских усадеб, получившее особое развитие в Москве и подмосковье, где проживало крупное неслужилое дворянство. Ансамбль московской дворянской усадьбы, выросший на основе развития традиционных форм русской усадебной застройки, сохранил общий характер планировочной структуры прежней усадьбы, с ее централно-расположенным барским домом, окруженным службами, с подъездным двором и разбитым за домом садом. В новых условиях дворянского быта и изменившихся эстетических требований усадьба получила иной характер.

В планировке усадеб утверждается система симметричной осевой композиции главного дома, имеющего позади парк или сад, и парадного подъездного двора, отделенного от улицы обычно богатой оградой с воротами. Строгие формы главного дома, как правило украшенного классическим портиком с фронтоном, подчеркнутым более низкими флигелями, образующими пространство парадного двора, придавали облику усадьбы торжественный, представительный характер.

Архитектурные ансамбли московских дворянских усадеб и петербургских пригородных дворцов послужили художественными образцами для усадебного строительства дворянства в провинции, где в условиях местного природного окружения и местных архитектурных традиций сложились многообразные комплексы русской усадьбы конца столетия.

В тесной связи с усадебным и пригородно-дворцовым строительством стоят планировка и строительство парков. На смену регулярным, геометрически распланированным садам и паркам с архитектурными сооружениями, связанными с этой планировкой и подчеркивающими ее (Нижний сад Петергофа, Старый сад Царского села, сад в Кускове), приходят отвечающие новым устремлениям к «простоте и естественности» так называемые пейзажные сады с павильонами, беседками, скрытыми за группами деревьев на поворотах дорожек, у берегов прудов и извилистых речек. Эти приемы разрабатываются в усадебных садах и в таких крупных парках, как Гатчинский и Павловский под Петербургом, Царицынский под Москвой или парк в усадьбе Ляличи на Украине.

Одной из особенностей развития русской архитектуры второй половины XVIII в. было его многообразие, которое проявилось в различии художественных оттенков, характеризующих местные архитектурные направления в Москве, Петербурге и провинциальных городах.

Архитектурные приемы зодчих Москвы и Петербурга находили применение в большом строительстве провинциальных городов того времени. Эти приемы использовались местными архитекторами применительно к условиям сложившихся архитектурных ансамблей городов и их художественных традиций и служили основой формирования местных архитектурных школ. Архитекторы провинции, во многих случаях самородки-крепостные, творчески развивали приемы народного искусства, обогащая этим общее течение русской классической архитектуры и влияя, в свою очередь, на ее развитие в обеих столицах.

Яркими примерами этого служат замечательные архитектурные памятники и ансамбли таких городов, как Тверь (Калинин), Ярославль, Кострома, Калуга, Екатеринослав (Днепропетровск) и др., а также многочисленные ансамбли загородных усадеб.

Первенствующее мировое значение, которое получила русская архитектура второй половины XVIII в., было бы невозможным без борьбы за национальное своеобразие против слепой подражательности. Характернейшей чертой творчества Казакова, Баженова и Старова было глубокое освоение национальных традиций. Борьба за национальную форму нашла, в частности, свое выражение и в том национально-романтическом направлении, которое, наряду с ведущим, строго классическим стилем, получило развитие у выдающихся русских зодчих этого времени и фигу-

рирует в литературе обычно под названием «псевдоготики» (усадьба Царицыно Баженова, Петровский дворец Казакова и др.). В действительности в этом направлении отразилось стремление зодчих своеобразно переработать традиции русской архитектуры XVI—XVII вв.

Стилевое единство русской архитектуры второй половины XVIII в. приобрело характер многообразного общенационального явления, охватившего широкие области строительной деятельности страны, впитавшего и развившего национальные традиции русского зодчества.

1. РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА 1760-х — НАЧАЛА 1770-х гг.

Поворот к строгим формам античной классики определился в русской архитектуре в шестидесятых годах XVIII в. В это время было закончено строительство Зимнего дворца — последнего монументального произведения, выполненного в пышных формах архитектуры середины столетия. Новое стилистическое направление формировалось преимущественно в основных центрах русской культуры этого времени — Петербурге и Москве. Основными вехами, отметившими поворот к новому архитектурному направлению, были здание Академии художеств в Петербурге и Воспитательный дом в Москве. В этих сооружениях уже применены новые композиционные принципы, характеризующие формирование стиля русской архитектуры второй половины XVIII в. Ведущими мастерами, в творчестве которых происходило становление нового направления русской архитектуры, были Кокоринов, Деламот, Ринальди, Василий и Илья Нееловы, Алексей Квасов, Карл Бланк и в своем раннем творчестве Баженов и Казаков.

а) *Архитектура Петербурга*

Во второй половине XVIII столетия в связи с развитием отечественной промышленности и расширением внешней торговли России Петербург приобрел еще большее значение, как столица империи, крупнейший административный и промышленный центр и важный морской порт страны. Город быстро разрастался. Продолжала развиваться центральная часть города, застройка которой распространялась на примыкавшие к центру районы. Возникла необходимость в более систематическом руководстве растущим строительством. Для этого в 1762 г. вместо существовавших ранее строительных органов была создана «Комиссия строения Санкт-Петербурга и Москвы», существовавшая до 1796 г.

Градостроительные мероприятия Комиссии были направлены на создание регулярной ансамблевой застройки столицы. Она осуществлялась в работах по реконструкции центральной Адмиралтейской части города, в объединении каналов и рек Петербурга в единую систему, связанную с геометрически правильной сетью городских улиц; в застройке равновысотными зданиями центральных магистралей и набережных Невы; в строительстве монументально оформленных мостов; в единообразной облицовке набережных гранитом и, наконец, в трактовке даже чисто утилитарных зданий как парадных сооружений, особенно когда они занимали видное место в архитектурных ансамблях города.

Ведущее место в Комиссии строения, осуществлявшей переустройство центра Петербурга, принадлежало Алексею Квасову (ум. в 1772 г.). В 1765 г. А. Квасов составил проект реконструкции Адмиралтейской части. Развивая композиционную основу генерального плана Петербурга 1737 г., Квасов включил в планировку Адмиралтейской части берега Фонтанки и запроектировал площади в местах пересечения Фонтанки с городскими уличными магистралями.

Сооружением, в котором ясно определился характер нового архитектурного направления, было здание Академии художеств (стр. 189 и 372), построенное Кокориновым в 1765—1772 гг. на набережной Невы по проекту, разработанному им совместно с Деламотом.

Александр Филиппович Кокоринов (1726—1772 гг.) учился в Москве, у Коробова, затем в «архитектурной команде» Д. Ухтомского. В 1753 г. Кокоринов переехал в Петербург, где, помимо практического строительства, вел большую педагогическую работу, будучи с самого основания Академии художеств профессором по архитектуре. Он вложил много сил и энергии в дело организации учебного процесса в Академии художеств, где с 1761 г. состоял директором, а с 1769 г. ректором.

Если в своих ранних постройках — дворцах И. И. Шувалова на Невском проспекте и Г. А. Демидова на Мойке — он выступал еще как мастер, во многом связанный с архитектурой середины XVIII в., то в здании Академии художеств уже в полной мере намечаются приемы

нового направления архитектуры второй половины XVIII в. В здании Академии художеств применена сложившаяся ранее в Петербурге композиция вынесенного на улицу монументального дворцового здания с внутренним замкнутым двором. Эта композиция развита здесь в духе утверждавшегося в русской архитектуре классического направления. Задача создать сооружение для нового, прогрессивного для того времени учреждения, имевшего большое значение в развитии русского национального искусства, вполне соответствовала использованию в этой постройке новых приемов.

В противоположность богатству архитектуры середины XVIII столетия, фасады здания Академии художеств (стр. 189) отличаются большой сдержанностью декоративного убранства. Разработка стен отчетливо выявляет основные членения здания, построенные на основе ордерной системы. Нижний, рустованный этаж трактован как цоколь, два верхних объединены колоннами и пилястрами дорического ордера. Сильно подчеркнуты горизонтали венчающего и цокольного карнизов. Новым приемом в композиции фасада было и введение портиков и купола над конференц-залом (стр. 372).

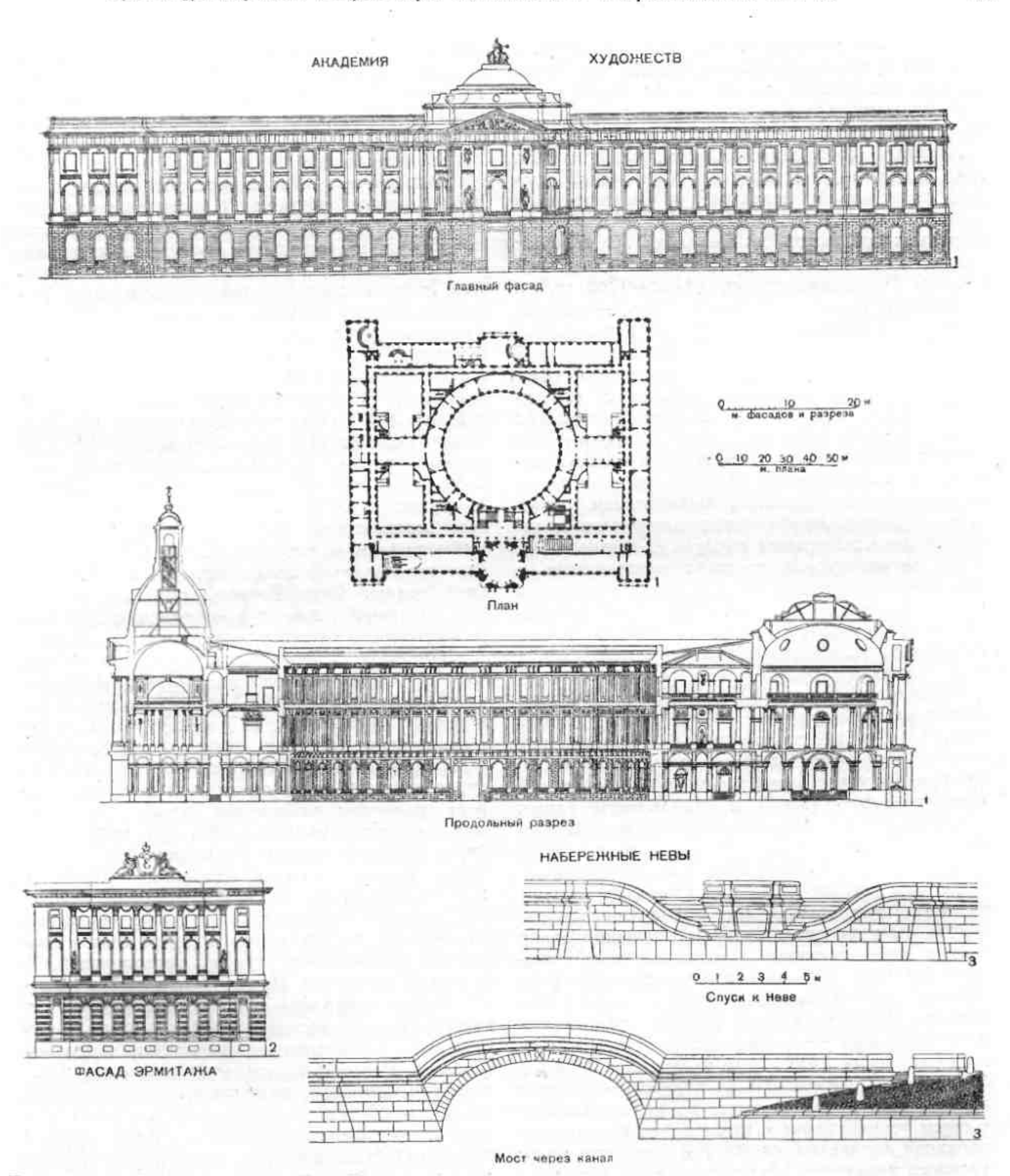
Наличие купола на главном фасаде подчеркивает главенство фасада и второстепенное значение центрального парадного двора в общей композиции здания. Центральный четырехколонный дорический портик, поднятый на цокольный этаж, увенчан фронтоном. Между колоннами портика поставлены античные статуи. Гладкие поля стен между центральным портиком и боковыми ризалитами членятся пилястрами. Парадно разработаны интерьеры, из которых наиболее значительны вестибюль, лестница и конференц-зал.

План здания Академии строго симметричен (стр. 189). Основные помещения расположены по сторонам близкого к квадрату прямоугольника и по вписанной в него окружности. В пространстве между прямоугольником и окружностью расположены четыре световых двора, два зала и угловые соединительные помещения. Все помещения, идущие по периферии здания, удобно связаны между собой коридорами, обращенными в сторону дворов. С этими коридорами связаны и помещения, расположенные по внутреннему кольцу. Планировка большинства помещений проста, рациональна и соответствует их утилитарному назначению. Однако в особо парадных помещениях (например, в конференц-зале), архитектор использовал более эффектные формы многоугольника и круга, связав всю цепь расположенных по переднему фасаду залов единой анфиладной перспективой. Монументальное цилиндрическое пространство круглого двора, связанного открытым проездом (позднее превращенным в вестибюль) с улицей, соответствует внушительности внешнего фасада сооружения (диаметр двора 40 *м*).

Проект здания Академии художеств выполнен Кокориновым совместо с архитектором Валлен-Деламотом (1729—1801 гг.), приглашенным И. И. Шуваловым в качестве одного из преподавателей архитектуры. В Петербурге Деламот наряду с педагогической деятельностью выступал и как строитель-практик. Помимо разработки проекта здания Академии художеств, Деламот самостоятельно выполнил ряд построек. Наиболее значительные из них — Малый Эрмитаж на набережной Невы, склады «Новой Голландии», Гостиный двор и собор в городе Почепе (Брянской обл.).

Малый Эрмитаж (1764—1767 гг., стр. 189) был первым зданием, с которого началась застройка набережной на участке между Зимним дворцом и Зимней канавкой. Соблюдая ансамблевость застройки, Деламот согласовал горизонтальные членения своего сооружения с членениями Зимнего дворца. Но сохранив разбивку по высоте на два почти равных яруса, Деламот трактовал их не равноценными. Нижнему ярусу, предназначенному для подсобных помещений, он придал подчиненный характер цоколя, над которым возвышается верхний ярус, состоящий из двух основных парадных этажей, объединенных пилястрами и колоннами сложного ордера. Последние не размещены в различных ритмах, как у Растрелли, где колонны служат средством пластического обогащения массива стен, а соединены в центральный портик, завершающийся небольшим прямым аттиком, украшенным скульптурной группой. Архитектонически трактованы и статуи, поставленные вместо колонн по углам выступа цоколя портика. В этом сооружении Деламота уже отчетливо выступает ведущее значение колоннады портика — наиболее типичной архитектурной формы русской архитектуры второй половины XVIII в.

Гостиный двор (1759—1765 гг.), несмотря на его утилитарное назначение, был разработан Деламотом парадно, в соответствии с тем положением, которое он занимал в общем ансамбле города. Это монументальное сооружение, занимавшее целый городской квартал, располагалось вокруг центрального двора с богато обработанными въездами. Подчиняя возводимые здания задачам создания городского ансамбля, Деламот



Петербург. Академия художеств. 1765—1772 гг. Арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов, 2. Малый Зимний дворец — «Эрмитаж». 1764—1767 гг. Арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот. 3. Набережные Невы. 1764—1788 гг. Арх. Ю. М. Фельтен: спуск к Неве, мост через канал

разрабатывал даже чисто утилитарные сооружения как архитектурно-значительные. Это видно на примере здания «Новая Голландия» с его замечательной аркой над каналом, ведущим во двор складов (1765—1788 гг., стр. 372).

Крупным сооружением, возведенным в эти годы в Петербурге, является Мраморный дворец, построенный невдалеке от Летнего сада арх. Антонио Ринальди (ок. 1710—1794 гг.). В ранних произведениях Ринальди, к которым относятся построенные в Ораниенбауме (г. Ломонсов) Китайский дворец (1762—1768 гг.) и Катальная горка (1760—1768 гг.) — некогда большое сооружение с открытыми галереями, сложными спусками и павильоном над обрывом к морю, — еще ясно ощутима связь его творчества с архитектурными приемами середины XVIII в. (стр. 191). В этим постройках особенно проявилась присущая творчеству Ринальди изысканность декоративной отделки интерьеров с характерной для того времени тонко прорисованной лепкой, с применением самых разнообразных декоративных материалов и орнаментальных мотивов: картушей, венков, гирлянд, легких узоров, панно с зеркальными и живописными вставками, наборных паркетов и т. п. Позднее, в постройке дворца в Гатчине (1766—1772 гг.) и Мраморного дворца, Ринальди сделал решительный шаг в направлении к более строгим формам.

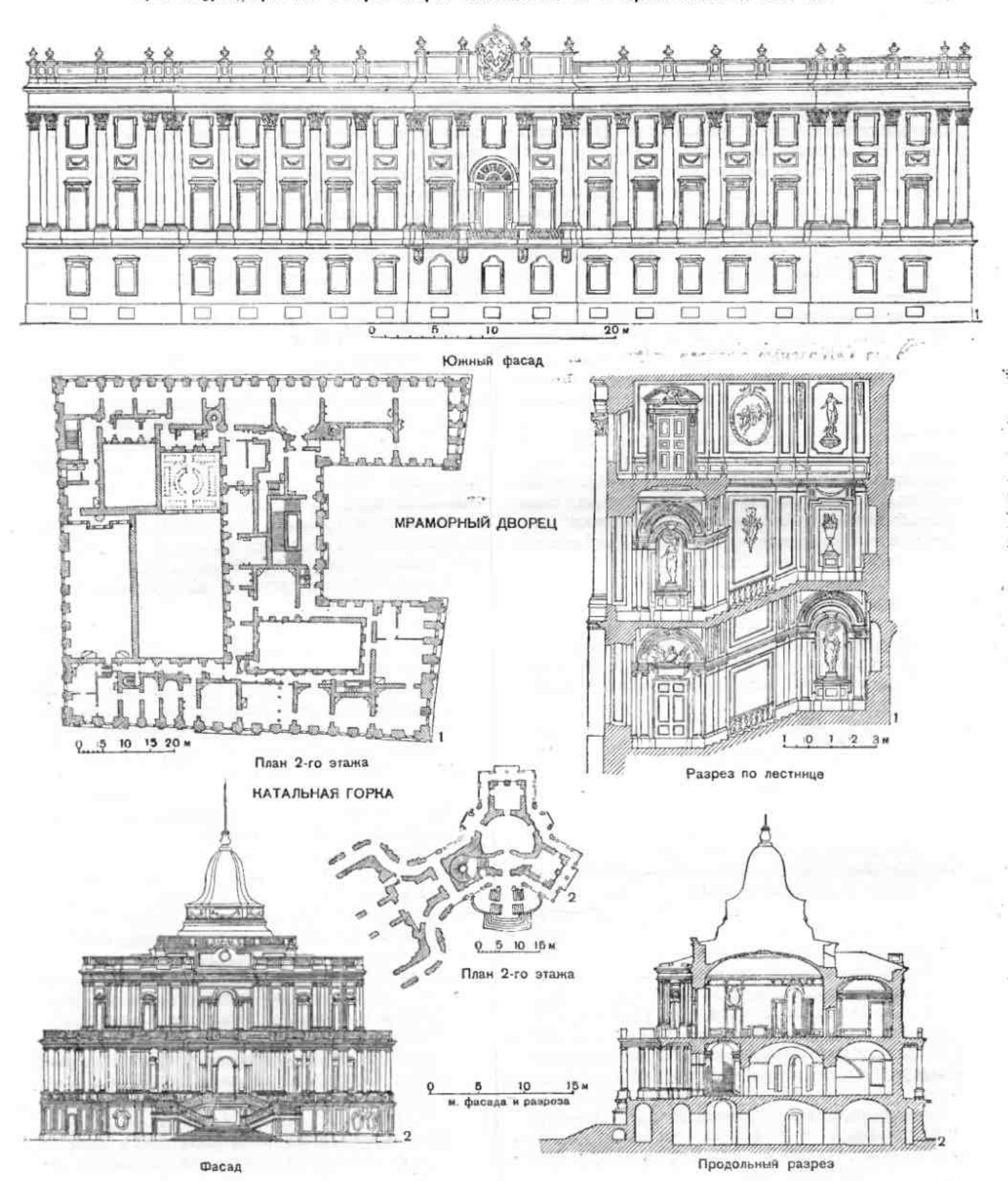
Мраморный дворец (1768—1785 гг.) — ныне Ленинградский филиал Музея В. И. Ленина (стр. 191) — был запроектирован Ринальди как типично городское сооружение, заключительное архитектурное звено в цепи парадных зданий Дворцовой набережной и Миллионной улицы (ул. Халтурина). Ринальди расположил фасады дворца по линии улиц, сохранив в то же время традиционное для дворцов расположение главного входа в глубине внутренного парадного двора, где вход выделен четырьмя коринфскими полуколоннами и высоким аттиком. Внешний облик дворца имеет характер аристократической замкнутости, подчеркнутой в плоскостной обработке фасадов единообразным ордером коринфских пилястр. Фасады дворца сплошь облицованы: цокольный этаж — гранитом, а два верхних этажа — цветными олонецкими мраморами. Мрамор был широко применен и во внутренней отделке здания, которая в настоящее время сохранилась в своем первоначальном виде только на большой парадной лестнице (стр. 191) и в нижнем ярусе главного парадного, Мраморного зала. Ринальди широко использовал мрамор различных тонко подобранных оттенков, наборные паркеты и двери, а также большие скульптурные панно и статуи работы крупнейших скульпторов того времени — Ф. Шубина и М. Козловского. Интерьеры Мраморного дворца значительно отличаются своей классичностью от интерьеров Китайского дворца.

Парадная застройка набережных столицы сопровождалась работами по укреплению берегов Невы и облицовке их гранитом, постройкой спусков к воде и устройством мостов над каналами.

С работами по устройству гранитной набережной Невы и строительством мостов через Лебяжью канавку и Фонтанку связано и сооружение знаменитой ограды Летнего сада со стороны Невы (1773—1786 гг.). Ограда Летнего сада (стр. 372) — лучший образец этого рода сооружений времени раннего периода русской классической школы второй половины XVIII в. Спокойный, ровный ритм монументальных гранитных столбов ограды, связанных металлической решеткой простого и строгого рисунка, прерывается только воротами с их легким узорным завершением. Автором проекта решетки, наблюдавшим за всем процессом ее выполнения, был талантливый, но оставшийся в тени, русский зодчий Петр Егоров (род. в 1731 г.), участвовавший также и в сооружении Мраморного дворца в качестве помощника Ринальди.

До недавнего времени авторство решетки Летнего сада приписывалось арх. Юрию Матвеевичу Фельтену (1730—1801 гг.) — ученику и помощнику Растрелли. В качестве архитектора и инженера Фельтен работал в Комиссии строения. Наиболее значительны его архитектурно-инженерные сооружения, и в первую очередь гранитные набережные Невы в центральных частях города (стр. 189). На набережной около Зимнего дворца Фельтеном было возведено здание Старого (второго) Эрмитажа (1771—1775 гг.).

Такие сооружения, как Академия художеств, Мраморный дворец, ограда Летнего сада и гранитные набережные Невы, возводившиеся в центральном районе Петербурга, а также рядовая жилая застройка центральных районов, в которой продолжалось регламентированное строительство, характеризуют парадную застройку столицы. Разраставшиеся окраины города представляли собой неприглядную картину, что отмечалось в 1760-х гг. Комиссией строения при снятии ею планов Петербурга. Однако дальше проектных предложений в отношении окраин дело не шло, и мероприятия по благоустройству Петербурга фактически ограничивались лишь некоторыми центральными городскими районами.



1. Мраморный дворец в Петербурге. 1768—1785 гг. Арх. А. Ринальди. 2. «Катальная горка» в Ораниенбауме. 1760—1768 гг. Арх. А. Ринальди.

* * *

В начале второй половины XVIII в. близ Петербурга продолжало развиваться дворцовое загородное строительство, но в значительно меньших масштабах, чем в предшествующие десятилетия. В эти годы изменился и характер парковой планировки загородных дворцов и садово-парковой архитектуры. В формировании ее новых приемов большое значение имели работы, проводившиеся в 1760-х — 1770-х гг. в Царском селе при участии Василия Ивановича Неелова (1721—1789 гг.) и его сына Ильи (1747—1794 гг.).

Если в постройках, выполненных ими на территории старого регулярного парка, недалеко от дворца («Красные ворота», павильоны Верхней и Нижней ванн), Нееловы еще придерживались традиции подчинения сооружения геометрически правильной планировке парков и садов, то в постройках на берегу Большого озера, на вновь осваиваемых парковых участках («Адмиралтейство», «Пирамида», «Мраморный мостик», «Красная запруда»), они уже смело разрабатывали новые приемы постановки архитектурного сооружения в плане пейзажного «натурального сада». Нееловы, как и другие, использовали в своих постройках наряду с классическими элементами и старорусские, так называемые готические декоративные детали, которые широко применялись в парковой архитектуре Петербурга второй половины XVIII столетия и получили своеобразное истолкование в архитектуре Москвы.

б) Архитектура Москвы

Иной характер, чем в Петербурге, имела в 1760-х гг. городская застройка Москвы.

В XVIII в. Москва продолжала играть крупнейшую роль в жизни государства. Наряду с Петербургом она оставалась хозяйственным, сословным и просветительным центром господствующего класса — дворянства и центром всероссийского рынка. Москва и ее окрестности превратились в промышленный центр, где сосредоточивалось большинство существовавших тогда мануфактур, частью восходивших еще к петровскому времени. Во второй половине XVIII в. возросло и культурное значение Москвы в связи с просветительной и общественной деятельностью, развернувшейся вокруг Московского университета.

Основным видом строительства Москвы этого времени была ее жилая застройка, в развитии которой ведущую роль уже в 60-х гг. стали играть крупные городские дворянские усадьбы, с главным домом, отнесенным в глубину парадного двора.

В рядовой жилой застройке города средние слои населения — чиновники, мелкие купцы, торговцы, владельцы различных мастерских и т. п., отчасти под усилившимся давлением регулирующих строительных органов Москвы, а также в силу уплотнения застройки, постепенно отказывались от прежней планировки мелких городских владений с жилыми домами, отодвинутыми в глубь участка, и располагали теперь дом главным фасадом по улице.

Изменяется и внутренняя планировка рядового жилого дома. Вместо одного, общего для всей семьи помещения, получили распространение жилые дома с несколькими комнатами. К сеням пристраивались специальные помещения для кухонь и служб. Нередко устраивалось два входа — парадный и черный. Для обработки фасадов преимущественно каменных, небольших жилых домов этого времени характерно членение стен лопатками и пилястрами при сохранении типичных для прежних лет сложных фигурных наличников окон и дверей (см. стр. 150). Дома продолжали окрашивать обычно в два цвета, с выделением белых деталей на цветном фоне стены.

Изменения в характере застройки рядовых жилых домов не распространялись на беднейшие районы и места заселения некоторых прежних слобод, где в узких дворах рядом с хозяйственными строениями еще теснились избы, по-старому выходившие на улицу своим торцом.

Наряду с развитием в Москве жилого строительства здесь, как и в Петербурге, начали возводить крупные общественные здания. Значительным общественным сооружением, в котором с достаточной ясностью определился поворот в архитектуре Москвы к новому классическому направлению, был Воспитательный дом (1764—1770 гг.), построенный на набережной Москвы-реки близ Кремля арх. К. И. Бланком (1728—1793 гг.). В разработке генерального плана и фасадов Воспитательного дома принимал участие М. Казаков. К. Бланк участвовал также в перестройке Новоиерусалимского собора (1747—1760 гг.) и построил в Москве и Подмосковье ряд зданий. В Москве, помимо Воспитательного дома, сохранились его церковь Николы в Звонарях на ул. Жданова (б. Рождественка) (1765—1768 гг.) и церковь Екатерины на Ордынке (1764—1767 гг.).

Новое направление сказалось здесь прежде всего в плане сооружения — строго симметрич-

ном, геометрически ясном и четком. Характерную черту архитектуры Воспитательного дома составляют хорошо разработанная функциональная сторона этого нового в то время общественного сооружения и строгое соответствие ей плана, объема и фасадов здания. По проекту здание, рассчитанное на 8000 детей, должно было состоять из двух корпусов, окружающих прямоугольные дворы и соединенных друг с другом центральным корпусом, выступающим из общего массива здания в сторону Москвы-реки (стр. 373). Весь участок Воспитательного дома должны были окружать с трех сторон двухэтажные корпуса со складами, служебно-производственными и жилыми помещениями. Главный вход был обращен на большой парадный двор, к которому подводила аллея (стр. 373). Проект не получил полного осуществления, были построены только западный и центральный корпуса, восточный корпус был достроен лишь в 1930-х гг.

В отличие от декоративно-насыщенной архитектуры зданий середины века, фасады Воспитательного дома обработаны сдержанно. Примененные здесь архитектурные средства ограничиваются рустовкой цокольного этажа, подчеркнутыми горизонталями цокольного и венчающего карнизов и хорошо найденными пропорциями окон и наличников.

Объединяющей композиционной основой всего комплекса является троечастный объем центрального корпуса, выдвинутый на набережную и увенчанный тремя куполами. Большой сомкнутый средний купол на квадратном основании и два малых образуют характерную для архитектуры Москвы ступенчатую объемную композицию, хорошо завершающую здание.

Огромное по своей протяженности сооружение Воспитательного дома (длиной в 379 *м*), широко раскрытое к Москве-реке и Замоскворечью, занимало целый район города. Благодаря его ясной объемной композиции, подчиненной задаче развития парадного ансамбля города, Воспитательный дом явился одним из важнейших звеньев в цепи ансамблей архитектурного обрамления Кремля.

2. ПЕРИОД РАСЦВЕТА РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII в.

Классическое направление в русской архитектуре второй половины XVIII в. нашло свое яркое и глубокое выявление в творчестве великих зодчих Баженова, Старова и Казакова, поднявших русское зодчество на первое место в мировой архитектуре конца XVIII — начала XIX вв. В творчестве этих мастеров — основоположников классической школы в русской архитектуре этого периода — были преодолены черты абстрактности и догматичности в применении античных форм и приемов, свойственные классицизму. Проект Кремлевского дворца, дом Пашкова, Таврический дворец, дворец в Пелле, Сенат, Голицынская больница и многие другие творения русского архитектурного гения определили значение русского зодчества этого времени как крупнейшего явления русской национальной и мировой культуры.

Принципы глубокого единства национальных и классических античных начал в русской архитектуре, разработанные и развитые Баженовым, Старовым, Казаковым, нашли применение и развитие в творчестве других мастеров этого времени. Архитекторы Кваренги, Камерон, Львов, Соколов в Петербурге, Назаров, Родион Казаков, Еготов в Москве и многие другие столичные и местные зодчие, в том числе и сотни крепостных мастеров, обстраивают города и усадьбы России. Многие из созданных в это время городских и загородных ансамблей сохранили свой характерный строгий облик до последнего времени.

а) Основоположники классической школы в русской архитектуре второй половины XVIII — начала XIX вв.

Среди мастеров русской архитектуры второй половины XVIII в. особое место принадлежит гениальному зодчему, крупнейшему теоретику и смелому новатору — Баженову (1737—1799 гг.).

Василий Иванович Баженов родился в селе Дольском близ Малоярославца в семье дьячка, служившего впоследствии в одной из московских кремлевских церквей. Бóльшая часть его жизни протекала в Москве. Баженов рано понял свое призвание и сумел, преодолев преграды, овладеть всем богатством художественной культуры своего времени.

Пятнадцати лет Баженов уже работал в артели живописцев на строительстве Головинского дворца. Здесь на него обратил внимание

арх. Д. В. Ухтомский, и с этого времени Баженов начал работать в его «архитектурной команде». В 1755 г. Баженов в числе других способных юношей был зачислен в гимназию при открывавшемся Московском университете, откуда вскоре был переведен в Петербург для определения во вновь созданную Академию художеств, архитектурный класс которой был образован в 1758 г.

Сложившимся зодчим поехал Баженов за границу (1760 г.) и за короткий срок добился всеобщего признания своего огромного таланта. Пребывание Баженова во Франции, а затем в Италии увенчалось триумфом: Римская академия присудила молодому Баженову звание своего профессора, Флорентийская и Болонская академии избрали его академиком.

В 1765 г., по возвращении из-за границы, Баженов получил звание академика Петербургской Академии художеств, но к профессорской деятельности не был допущен.

В 1765 г. Баженов проектировал Каменноостровский дворец. Тогда же он составил замечательный проект Смольного института, не получивший, однако, осуществления. Вскоре после этого Екатерина II поручила ему проектирование и строительство Кремлевского дворца в Москве.

В 1767 г. Баженов начал работать над проектом дворца, вкладывая в этот проект грандиозную идею реконструкции центра Москвы. По замыслу Баженова, Кремлевский дворец должен был превзойти все лучшие достижения мировой архитектуры. Строительство дворца в 1775 г. было прекращено Екатериной, начавшей строительство с демонстративной целью и не заинтересованной в его продолжении после окончания в 1774 г. русско-турецкой войны. В том же 1775 г. Баженову была поручена постройка декоративных павильонов на Ходынском поле в Москве по случаю окончания войны и заключения с Турцией Кучук-Кайнарджийского мира, а затем — строительство дворца в Царицыне под Москвой.

Десять лет творческой жизни отдал Баженов строительству Царицынского дворцового ансамбля. Но и здесь творческие замыслы зодчего не получили своего осуществления: Екатерине «не понравилась» архитектура дворца, и она приказала сломать его, поручив дальнейшее строительство Казакову. Трагедия, пережитая Баженовым в связи с Царицынским дворцом, так же как и прекращение строительства Кремлевского дворца, не сломила его творческого гения, и в 1784—1786 гг. он создал один из лучших архитектурных памятников Москвы — бывш. дом Пашкова, ныне старое здание Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

Последней крупной творческой работой Баженова был проект Михайловского замка в Петербурге, впоследствии известного как Инженерный замок. Проект был закончен Баженовым в 1796 г. Самое строительство было осуществлено арх. Бренной, который долгое время ошибочно считался и автором проекта.

Помимо указанных основных работ, Баженовым построено в Москве, Петербурге и в провинции много различных сооружений. Из его крупных московских работ известны: дом Долгова на 1-й Мещанской улице; дом Юшкова на улице Кирова; не существующий ныне дом Прозоровского на Б. Полянке; колокольня и трапезная Скорбященской церкви на Б. Ордынке. В Петербурге он построил здание Арсенала. В Подмосковье Баженов, возможно, построил усадьбу в селе Михалкове и церковь в Черкизове-Старках; в провинции — усадьбу в селе Красном и церковь в Знаменке.

В лице Баженова гениальный художник-архитектор сочетался с опытным строителем, в совершенстве владевшим достижениями строительной техники своего времени.

Баженов был не только замечательным архитектором-строителем, но и глубоким передовым мыслителем и теоретиком архитектуры. В своих теоретических высказываниях он подчеркивал великое значение национального русского архитектурного наследия. Он указывал также на важную общественную роль архитектуры и требовал от зодчего сознания своего высокого долга. Таковы его высказывания в «Кратком рассуждении о кремлевской перестройке», в «Речи на заложении Кремлевского дворца», в комментариях к переводу Витрувия, в записке о реорганизации Академии художеств и т. д.

Велика была роль Баженова и в воспитании кадров отечественных зодчих. Мастерская Баженова воспитала многих выдающихся архитекторов. Его ближайшим помощником был Казаков, учениками — Назаров, Ясныгин и др. Под влиянием Баженова развился и талант А. Воронихина.

Вся жизнь Баженова была борьбой за самостоятельные пути развития русской архитектуры, борьбой за ее приоритет, борьбой против преклонения перед иностранщиной. С особой силой это сказалось в последние дни жизни Баженова, когда он на посту вице-президента Академии художеств выдвинул проект реорганизации Академии и издания «Российской архитектуры».

Своей творческой деятельностью Баженов оказал огромное влияние на развитие русской архитектуры. В его наследии главнейшими произведениями являются: проект и модель Кремлевского дворца, дворцовый ансамбль Царицына и дом Пашкова.

В своем проекте Кремлевского дворца Баженов выступает перед нами как зодчий-патриот, одушевленный градостроительными замыслами огромного размаха и идеями общенационального значения (стр. 374 и 375). Свой творческий замысел зодчий связывал с идеей обновления Москвы, как национального центра России: новый дворцовый ансамбль Московского Кремля великолепием и огромностью своей должен был послужить украшению и возвеличению центра земли Русской.

Основу кремлевского ансамбля Баженова должно было составлять колоссальное здание дворца с огромной овальной площадью перед подъездом к нему (с восточной стороны). Главный фасад дворца занимал весь южный склон кремлевского холма, обращенный к Москве-реке. Со зданием дворца смыкался на западе корпус правительственных учреждений, в плане повторявший здание Арсенала и образовывавший вместе с Арсеналом как бы два одинаковых симметричных крыла по сторонам Троицких ворот Кремля.

Главные и второстепенные здания баженовского дворцового комплекса вместе со старыми кремлевскими сооружениями должны были по-новому организовать весь генеральный план Кремля, создавая ряд новых парадных регулярных площадей и магистралей. Узловым центром всего генерального плана Баженов сделал главную, овальную площадь, в которую вливались три лучевые магистрали, заканчивавшие главные артерии города, сходящиеся к Кремлю и являющиеся продолжением старых дорог к Москве (стр. 374).

Перпендикулярно к основной магистрали создавалась ось, проходящая между Архангельским собором и колокольней Ивана Великого, с перспективой на Красное крыльцо и старые дворцовые постройки Кремля. Точка пересечения этих осей архитектурно закреплялась монументальной колонной, поставленной в центре запроектированной площади.

Помимо главной, овальной площади, Баженов запроектировал несколько второстепенных площадей. Все кремлевские площади составляли, по его проекту, единое целое и соединялись друг с другом парадными проездами, окаймленными рядами мощных колоннад.

Обращенное фасадом к Москве-реке четырехэтажное здание Кремлевского дворца должно было покоиться на мощном, высоком цоколе и связывалось с рекой террасообразными сходами с монументальными лестницами, украшенными скульптурой. Два нижних этажа дворца, являющиеся пьедесталом, отделены от верхних рельефным поясом с модильонами и обработаны сильной горизонтальной рустовкой. Два верхних этажа центральной части дворца объединены колоннадой из четырнадцати колонн ионического ордера; над карнизом помещен аттик со скульптурными группами. Центральная, выступающая часть связана закруглениями с боковыми частями здания, также обработанными колоннадой. Два нижних этажа имели служебное назначение: собственно дворцовые помещения начинались с третьего этажа, причем основные залы были в два света. В центральной, выступающей части дворца располагались главный (тронный) зал с парадной овальной лестницей из вестибюля и галереи. Зал (для которого, как и для фасадов, Баженов в процессе работы выполнил последовательно несколько вариантов проекта оформления) был богато украшен колоннадой коринфского ордера с колоннами из розового мрамора и позолоченными капителями (стр. 375).

В соответствии с назначением и градостроительной ролью всего дворцового ансамбля, как нового городского центра Москвы, Баженов стремился придать всей композиции величественный, монументальный внешний облик. Грандиозность дворца создавалась, помимо огромной протяженности, величием и монументальностью его архитектурных форм, среди которых главную роль играли мощные колоннады и портики колоссального ионического и коринфского ордеров в разнообразных сочетаниях.

Наружному фасаду дворца Баженов придал открытый характер, сделав его легко обозримым с самых различных точек и подчеркнув всей его композицией господство поднятого на высокий холм здания над расстилающимся у его подножья городом.

Особое внимание Баженов сосредоточил на овальной площади (стр. 374 и 375), получившей у него глубокое идейное значение центра Кремля, Москвы и России и предназначенной им для многолюдных народных торжеств. Площадь обрамлялась стройными, монументальными зданиями одной высоты. Эти здания в своем основании имели сильно выдвинутый цокольный этаж, превращенный в ступенчатые трибуны для размещения народа в дни национальных празднеств. За трибунами, по всему фронту зда-

ний, поднимался мощный строй колоннад, обходивший всю площадь. Колоннады и трибуны составляли как бы архитектурную оправу главной кремлевской площади, замечательную по красоте и силе. Идеи глубокого патриотизма и народности выражены с необычайной силой и убедительностью в этом произведении, которое, по мысли Баженова, должно было служить «к чести своего века», «к бессмертной памяти будущих времен, ко украшению столичного города, к утехе и удовольствию своего народа».

В процессе проектирования Кремлевского дворца Баженов произвел обмеры и съемку Кремля и провел гидрогеологические изыскания. Для поддержания Кремлевского холма с расположенными на нем соборами, дворцами и Иваном Великим он запроектировал нижние этажи дворца, как мощную подпорную конструкцию, могущую противостоять давлению весьма значительных земляных масс (стр. 374). Перекрывая нижние этажи сводами, Баженов для верхних этажей применил плоские перекрытия большого пролета. Широко организовав производство строительных материалов для постройки Кремлевского дворца и приступив с 1772 г. к обширным подготовительным работам, Баженов составил глубоко продуманный план строительных работ. Под центральную часть дворца отрывается огромный котлован и строятся шпунтовые ограждения для предохранения котлованов от весенних паводков Москвы-реки и от притока грунтовых вод, для отвода которых зодчий строит по своему проекту «водоливные» машины. Баженов наметил в своем проекте большие работы по вертикальной планировке территории Кремля.

Главная, овальная площадь сооружается путем значительной подсыпки. В остальном существующий рельеф Кремлевского холма сохраняется с проведением одновременно больших работ по благоустройству территории и устройству грандиозных сходов к Москве-реке путем сооружения подпорных стен, оград и водостоков.

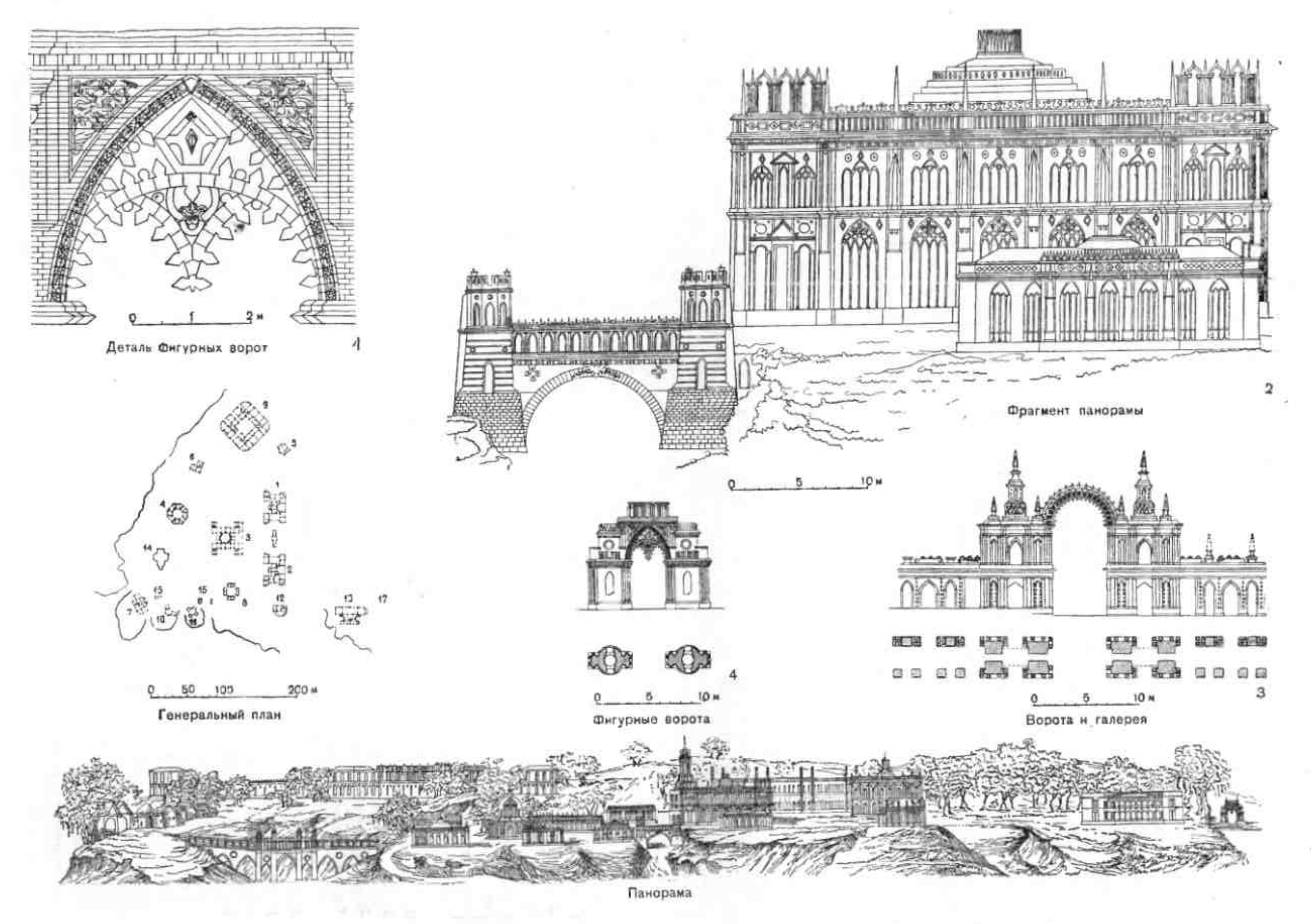
Широко развернутое Баженовым строительство дворца требовало от него, его ближайшего помощника Казакова и команды напряжения всех творческих сил и неослабной организаторской деятельности. На их плечах лежали и разработка проекта одного из грандиознейших в истории мировой архитектуры сооружений, и организация материально-производственной базы для выполнения этой гигантской стройки, и формирование и обучение технического персонала с разработкой и составлением для них теоретических и практических руководств, и, наконец, непосредственное обучение на «плацу» рабочих всем тонкостям камнетесной работы.

Развернув в широком масштабе строительство дворца, Баженов вскоре столкнулся с задержкой в отпуске средств Екатериной, затормозившей строительство, и в 1775 г. оно было прекращено.

Наряду с этим крупнейшим произведением важнейшее место в многогранном архитектурном творчестве Баженова занимает своеобразный Царицынский ансамбль, выстроенный им в 1775—1785 гг. в качестве летней подмосковной резиденции Екатерины II.

Баженов проектировал в Царицыне не обычный дворцовый ансамбль с доминирующим зданием дворца крупного масштаба, а царскую загородную усадьбу, рассчитанную на временное пребывание царской семьи и тесного круга придворных. В состав ансамбля входили здания различного назначения: два дворцовых корпуса (стр. 197, ген. план, *1*, *2*); здания для свиты — «кавалерские корпуса» (ген. план, *3*, *4*, *5*, *6*, 7, 8); хозяйственный корпус — «Хлебный дом» (ген. план, *9*); павильоны и беседки (ген. план, *10*, *11*, *12*); «Оперный дом» (ген. план, *13*; стр. 376); существовавшая ранее церковь (ген. план, *14*) и т. п. Кроме того, в состав ансамбля входили Фигурный мост (ген. план, *15*), мост через овраг (ген. план, *16*), Фигурные ворота (ген. план, *17*; стр. 376), а также не обозначенные на генеральном плане башня с часами и конный двор. Панорама, выполненная Баженовым в процессе проектирования в 1776 г., дает общее представление о Царицынском дворце, как его задумал зодчий (стр. 197).

Две дороги, одна по «мосту через овраг», другая под «Фигурным мостом», приводили к дворцу, задуманному сначала как два одинаковых двухэтажных павильона — для Екатерины и Павла. В годы строительства возникла необходимость застроить промежуток между этими павильонами, и, таким образом, было сооружено одно главное дворцовое здание. Этот дворец, уже законченный Баженовым, был по приказу Екатерины в 1786 г. снесен, и вместо него Казаков начал строить несколько бо́льших размеров новое здание дворца. Для этого здания Казаков сделал два проекта: первый, по которому началось строительство (стр. 216), и второй, значительно сокращавший объем работ (стр. 216). Однако и второй проект Казакова не был полностью осуществлен. Вместе с дворцом Баженова был снесен и Большой кавалерский корпус — двухэтажное купольное здание (стр. 197, ген. план, *3*). Позади дворцового и кавалерского корпусов на панораме показаны: ярус-



Царицыно, дворцовая усадьба близ Москвы. Ансамбль 1775—1785 гг. Арх. В. И. Баженов. 1. Генеральный план (экспликацию см. в тексте на стр. 196). 2. Панорама. 3. Ворота и галерея от «Хлебного дома» к дворцу. 4. Фигурные ворота

ная башня для часов, конный двор (не осуществлены) и построенный «Хлебный корпус», в котором размещались кухни, склады, службы и т. п. На переднем плане, вдоль так называемой «Березовой перспективы» (или «Утренней дорожки») расположены малые дворцы — двухэтажное здание, получившее потом название «Оперного дома», и «Полуциркульный дворец»— личный павильон Екатерины. Полуциркульный дворец увенчивает обработанный четырьмя уступами склон холма. Церковь и группа разнообразных в плане (частично не сохранившихся) павильонов окаймляют с юго-запада парадный двор усадьбы. Фигурные ворота, условно повернутые на панораме на 90°, ведут в разбитый перед дворцом парк (стр. 197 и 376).

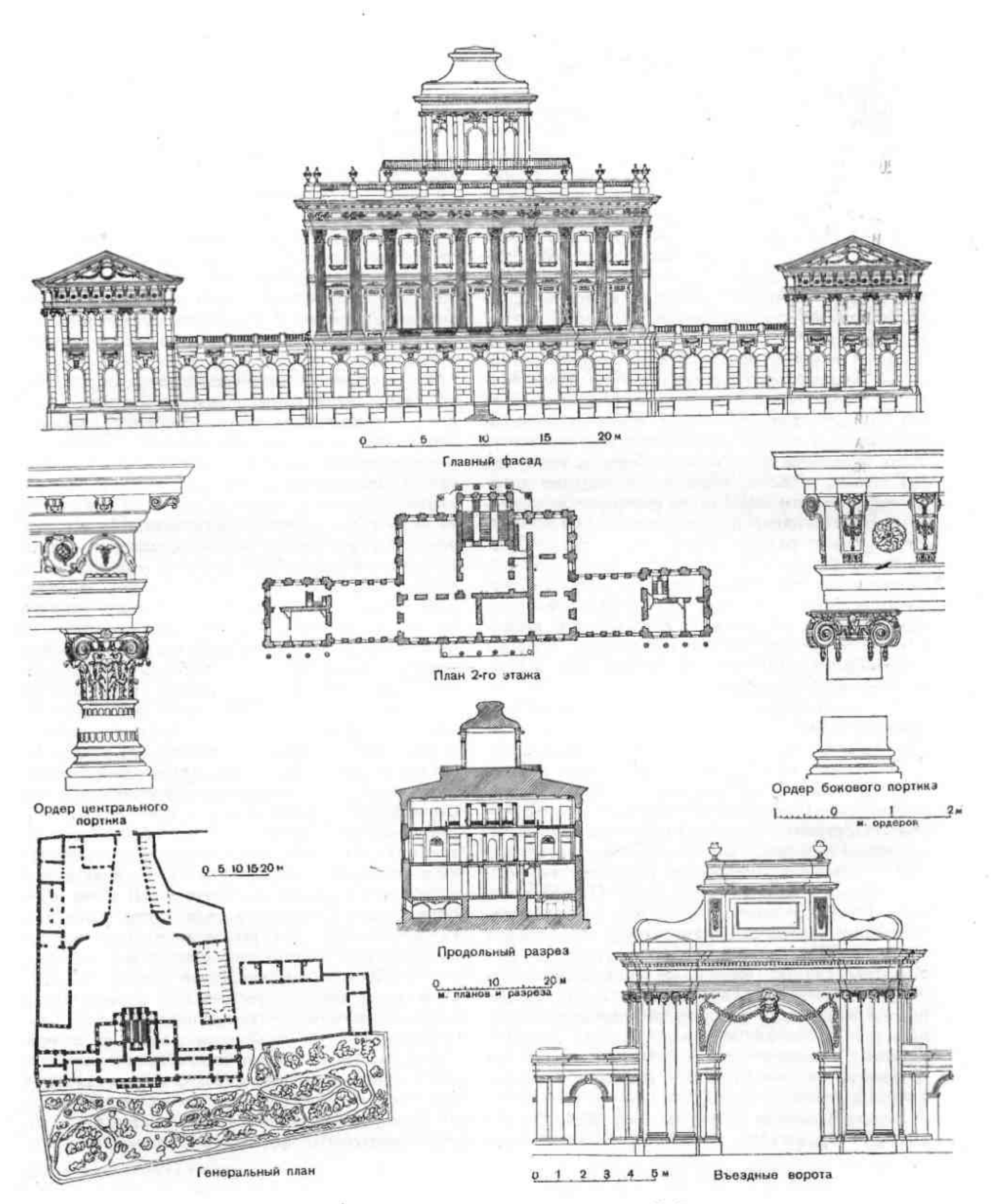
Следуя получившей в то время распространение западно-европейской моде на «готическую» старину и т. п. в дворцово-парковой архитектуре, Екатерина поручила Баженову выстроить дворец в «мавритано-готическом вкусе». Но Баженов, убежденный борец за национальную архитектуру, исходным началом взял не готику, а древнерусские формы и, не повторяя, а творчески перерабатывая их в характере современных ему приемов, создал художественное произведение, поражающее своей новизной и оригинальностью. Усадьба Царицыно в целом создана Баженовым в духе национально-романтического направления. Термин «псевдоготика», которым, обычно, определяют архитектуру Царицына, не соответствует действительности. В XVIII в. слово «готика» имело другой смысл и обозначало все средневековое в искусстве, отличное от нового, классического. Поэтому все древнерусское зодчество рассматривалось и Баженовым как готическая архитектура.

В Царицыне Баженов, как и Казаков в Петровском дворце, используя современные ему приемы архитектуры русской классической школы и творчески претворяя традиции русского зодчества XVI—XVII вв., стремился создать образы, созвучные величественным и живописным ансамблям древнерусского зодчества. Деятельность Баженова и здесь развивалась под знаком утверждения национальных и народных особенностей русского искусства и борьбы против механического перенесения западноевропейских художественных направлений. В этом отношении характерно сравнение царицынского дворца Баженова с Чесменским дворцом Фельтена. Если в первом глубоко отразились национальные особенности, то второй в значительной степени является подражанием английской готике. О русской архитектурной традиции нагляднее всего говорит в Царицыне затейливая красочная игра белокаменных деталей на фоне красного кирпича стен. Для украшения наружного облика здания Баженов предполагал также ввести в качестве орнамента цветные поливные изразцы. В архитектурных деталях читаются мотивы кремлевских башен и стен и русской архитектуры конца XVII в. Остроконечные готические формы шпилей, оконных стрельчатых арок и т. п., в свою очередь подвергнутые Баженовым оригинальной пластической переработке, растворяются в общем своеобразно русском композиционном целом.

Это своеобразие композиции в особенности ясно сказалось в генеральном плане дворца, для которого характерна свободная, живописная группировка отдельных сравнительно небольших дворцовых зданий и павильонов. Симметрично расположена только группа трех главных зданий (двух дворцовых и Большого кавалерского корпусов). Остальные постройки разбросаны как бы без соблюдения симметрии и соответствия осей. Основная часть зданий ансамбля располагается вытянутым, неправильной формы кольцом вокруг главного кавалерского корпуса, составляющего узловой центр всей композиции. Часть зданий размещена вдоль идущей по краю холма «Березовой перспективы», которая продолжает подъездную московскую дорогу. Отдельные элементы регулярности в генеральном плане ансамбля в соединении с рядом других композиционных приемов, например, с приблизительно одинаковой удаленностью отдельных главных звеньев ансамбля друг от друга, с общностью в отношении их размеров и т. п., вносят единство и композиционную ясность в общее построение ансамбля. Но продуманность построения не разрушает общего свободного, естественного характера всей планировки, в которой преемственно развиты традиции древнерусских ансамблей.

Свободная группировка зданий соединяется в ансамбле Царицынского дворца с разнообразным использованием рельефа участка, расположенного на пологом склоне холма, круто обрывающегося к пруду. Из окон главных зданий открывались виды на один из живописнейших пейзажей Подмосковья. Разбросанные по склону холма, поднимающегося над прудами, красные с белым дворцовые постройки выделялись издалека живописными пятнами и силуэтами среди зелени Царицынского парка.

В 1784—1786 гг. Баженов создал в Москве одно из лучших своих произведений — замечательный дворец на Моховой улице — бывший дом Пашкова (стр. 199 и 377). В 1812 г. дворец



Дом Пашкова в Москве. 1784—1786 гг. Арх. В. И. Баженов

сильно пострадал от пожара, уничтожившего все баженовские интерьеры. При восстановлении дворца после пожара и при последующем двукратном приспособлении здания к его новому назначению баженовская внутренняя планировка дворца была подвергнута основательным переделкам. Внешний облик дворца в настоящее время мало отличается от первоначального, за исключением бельведера, восстановленного после пожара в архитектурных формах начала XIX в.

В Пашковом доме Баженов применил схему дворца-усадьбы, с характерным для этого типа сооружений парадным двором. Главный фасад дворца обращен к Кремлю. Перед ним, по склону холма, спускающегося от дворца к улице, Баженов разбил сад, обнесенный внизу ажурной кованой решеткой с массивными столбами. Здание дворца, расположенное вдоль Моховой улицы, зодчий возвел в виде сложного целого, состоящего из центрального трехэтажного корпуса и двух соединенных с ним одноэтажными галереями двухэтажных боковых корпусов.

Главные, наиболее парадные помещения дворца были расположены в его центральном корпусе, вход в который был устроен по оси здания, со стороны парадного двора (стр. 378). Главный вестибюль был расположен также по оси здания (там, где ныне главная лестница). Справа от вестибюля, в стороне от центральной оси, шла парадная лестница во второй этаж, приводившая в аванзал и в главный зал. Боковые корпуса-павильоны были отведены под жилые и служебные помещения.

Мастерство Баженова проявилось здесь как в плане и расположении на участке, так и в самой архитектуре здания. Первый этаж с полуциркульными окнами обработан рустом в качестве подножия центрального корпуса, весь кубический объем которого окружен со всех сторон пилястрами и антаблементом пышного композитного ордера. Величественные выступающие портики того же ордера украшают уличный и дворовый фасады (стр. 199). Центральный корпус увенчан балюстрадой, над которой возвышается окруженный ионической колоннадой бельведер. По бокам центрального портика поставлены статуи, еще более подчеркивающие общее впечатление парадности. Расположение портиков отвечало снаружи внутреннему расположению аванзала и главного зала дворца. Портики боковых корпусов-павильонов и пилястры на них выдержаны в ионическом ордере; капители увиты гирляндами.

Ворота Пашкова дома, так же как крылья дворца, обработаны колоннами и пилястрами ионического ордера, примененного, однако, здесь в более простом варианте и в сочетании с гораздо более массивной основой их архитектурной композиции (стр. 378).

Разрабатывая дворец в формах классической ордерной архитектуры, Баженов отразил в нем по-новому и свое глубокое понимание русских архитектурных традиций, нашедших себе яркое выражение в композиции большинства старых русских ансамблей. Баженов, увенчав противолежащий Кремлю холм величественным зданием дворца и применив трехчастную симметричную схему объемного построения здания, создал в то же время в ориентированном на Кремль Пашковом доме раскрытую круговому обзору композицию, органически вошедшую в ансамбль окружения Кремля.

Торжественное величие дворца создается сложным рядом композиционных средств, начиная от общего объемного построения здания и кончая деталями его архитектуры. Используя постановку здания на гребне холма, Баженов создал богатую, развивающуюся ввысь композицию, поднимая один объем над другим и увенчивая все здание бельведером. На высокий пьедестал цокольного этажа подняты парадные этажи главного, среднего корпуса и центральный портик, высокая постановка которого подчеркнута контрастом с боковыми портиками, стоящими почти на земле. Над средним портиком в свою очередь поднимается более легкая кольцевая колоннада бельведера. Общей устремленности вверх отвечают уменьшение высоты окон в разных этажах, стройные пропорции главного большого ордера здания и подчеркнутая легкость его венчания. Выражение свободного взлета оттенено и контрастом открытого верха центрального портика с массивными фронтонами монументальных боковых портиков здания.

Величавость архитектурного облика дворца создается не только его высотным построением, но и свободным развертыванием его композиции в стороны и вперед, по продольной и по поперечной осям. В стороны отодвинуты более низкие боковые флигели, украшенные классическими портиками с фронтонами; вперед, по направлению к Кремлю, выразительно устремлены портики, в особенности центральный портик, вынос которого подчеркнут раскреповкой цоколя и антаблемента. Этим свободным развитием композиции во всех направлениях подчеркивается связь дворца с окружающим пространством, выявленная также обилием и размерами окон, их обращенностью во все четыре стороны и общей открытостью фасадов.

В Пашковом доме каждая часть неразрывно связана с целым, подчинена образу целого; каждая часть вплетается в общую гармонию, создаваемую единством образа, архитектурных форм и тщательно выисканных пропорций. В общем гармоническом образе дворца основной нотой звучит праздничность, роднящая его с лучшими созданиями русского народного искусства. Этот исключительный по своим художественным качествам памятник русской архитектурной классики вошел в сокровищницу мировой архитектуры, как один из ее величайших шедевров. Архитектура Пашкова дома приобрела новое звучание в наши дни, когда в баженовском дворце размещается величайшая в мире библиотека, носящая имя В. И. Ленина.

Кремлевский дворец, ансамбль в Царицыне, Пашков дом — основные вехи, отмечающие творческий путь Баженова — зодчего-новатора, чутко реагировавшего на запросы времени.

В доме Юшкова, построенном Баженовым позднее Пашкова дома, уже намечаются новые черты архитектуры, свидетельствующие о том, что Баженов в это время подошел вплотную к разработке приемов, свойственных русской архитектуре начала XIX в. В частности, имея дело с парадным дворянским жилым домом, он подчинил его архитектуру более широкой градостроительной задаче, трактуя здание, как часть протяженного массива городской обстройки улиц.

Последним крупным произведением Баженова был проект Михайловского (ныне Инженерный) замка в Петербурге, построенного в 1797—1800 гг. по его проекту архитектором Бренной.

В плане замок представляет квадрат с центральным внутренним восьмигранным двором. Все четыре фасада здания разработаны различно. Центральная часть главного, южного фасада контрастно выделена поднятым на высокий цокольный этаж портиком из четырех сдвоенных ионических колонн красного мрамора с богато украшенным скульптурой фронтоном и аттиком над ним. Противоположный главному фасаду северный фасад, обращенный к Летнему саду, разработан как парковый. Западный и восточный фасады трактованы как подчиненные.

В этом произведении, хотя и сильно искаженном Бренной, который перенасытил здание декоративными деталями, нарушившими его тектоническую ясность, Баженов, предвосхитил приемы, сложившиеся позднее в русской архитектуре начала XIX в. Строго ограниченный заданием построить для Павла I замкнутое здание, изолированное от города подвесными мостами и рвами, Баженов преодолел замкнутый характер наружного облика здания и создал раскрытую композицию, ориентированную на площадь с монументом. Зарождение новых приемов проявилось также в контрастном выделении главного фасада, неразрывно связанного с площадью, и постановке по его центру на площади конной статуи Петра I работы Растрелли. Оно выразилось и в своеобразной свободной трактовке портиков колоннад, и в размещении декоративных деталей, контрастно противопоставленных протяженным гладям нерасчлененных больших плоскостей, и в ряде других черт, свидетельствующих о том, что в этом произведении намечался новый этап в творчестве зодчего.

Баженов — крупнейшая фигура в мировой архитектуре своего времени. Градостроительные идеи зодчего, нашедшие свое яркое воплощение в проекте Кремлевского дворца, наметили новые пути развития русской архитектуры. Новизна и и оригинальность художественных замыслов соединялись у Баженова с глубоким пониманием традиций русского зодчества, претворенных им в его замечательных произведениях. Баженов — не только архитектор-художник, но и теоретик, воспитатель и учитель целого поколения русских зодчих.

Наряду с Баженовым работал другой гениальный зодчий — И. Е. Старов (1744—1808 гг).

Иван Егорович Старов родился в Москве в семье дьякона. В 1755 г. он поступил в гимназию при Московском университете. В следующем году Старов вместе с другими был отправлен в Петербург для определения в Академию художеств.

Блестяще окончив в 1762 г. Академию художеств и получив золотую медаль, Старов едет в командировку за границу в Париж. Овладев достижениями современной западноевропейской архитектурной науки, Старов обращается к самостоятельному изучению первоисточников архитектурной классики непосредственно на памятниках античности. Вдумчивое и глубокое изучение подлинного античного наследия в свете широких творческих перспектив, открывавшихся перед зодчим быстро растущего государства, помогло сформироваться художественному мировоззрению Старова. Глубокое понимание прогрессивных идей эпохи, исключительная эрудиция и творческое проникновение в сущность традиций национального русского зодчества, а также большие инженерные знания дали возможность Старову далеко опередить своих западноевропейских современников в понимании существа античной архитектуры и в использовании ряда ее композиционных принципов и художественных моти-

вов для разрешения стоявших перед архитектурой того времени реальных задач.

Вернувшись в 1768 г. в Петербург, Старов вскоре получил звание «назначенного», академика и адъюнкт-профессора Академии художеств.

В 1771 г. Старов разработал проекты двух больших дворцовых ансамблей — в Богородицке и Бобриках, близ Тулы. Дворец в Бобриках остался недостроенным и был разобран. Дворец в Богородицке существовал до 1941 г. и был разрушен фашистскими захватчиками. Дворец с парком и церковь в Богородицке были построены по проекту Старова арх. Ананьиным и его помощником Ф. Волковым, которые участвовали также и в планировке города. Замечательный по своей четкой радиальной планировке, город Богородицк был запроектирован в 1778 г. на правом берегу р. Уперты, образующей здесь благодаря запруде обширное водное зеркало. В основу композиции плана города легла идея его подчинения дворцу, как господствующему сооружению. Пять главных радиальных городских улиц ориентированы на овальный зал главного дворца, расположенного на горе, по другую сторону реки. Дворец трактован как архитектурная доминанта в ансамбле города.

Разрабатывая приемы ансамблевых композиций, Старов учитывал конкретные особенности природного окружения. Понимание связи архитектуры и широких просторов русской природы реализовалось Старовым в широкой практике усадебного строительства.

Старов создал ряд совершенно своеобразных приемов композиции усадебных ансамблей, исключительных по мастерству и ставших типичными в усадебном строительстве этого времени.

В 1773 г. Старов составил проект усадебного дома и церкви в подмосковной князя Гагарина — селе Никольском (стр. 379). Главный дом в усадьбе построен на вершине пологого холма и соединен дугами оград с двумя симметричными служебными флигелями. В состав усадьбы входила церковь с монументальной колокольней (стр. 379), взорванной фашистскими варварами в 1941 г. Новый и выразительный объем колокольни-столпа с кольцевой колоннадой наверху, обилие глади стен, простая и крупная пластика карнизов и колонн, общее выражение спокойной сдержанности и силы делали это сооружение одним из лучших произведений русской классической школы архитектуры XVIII в.

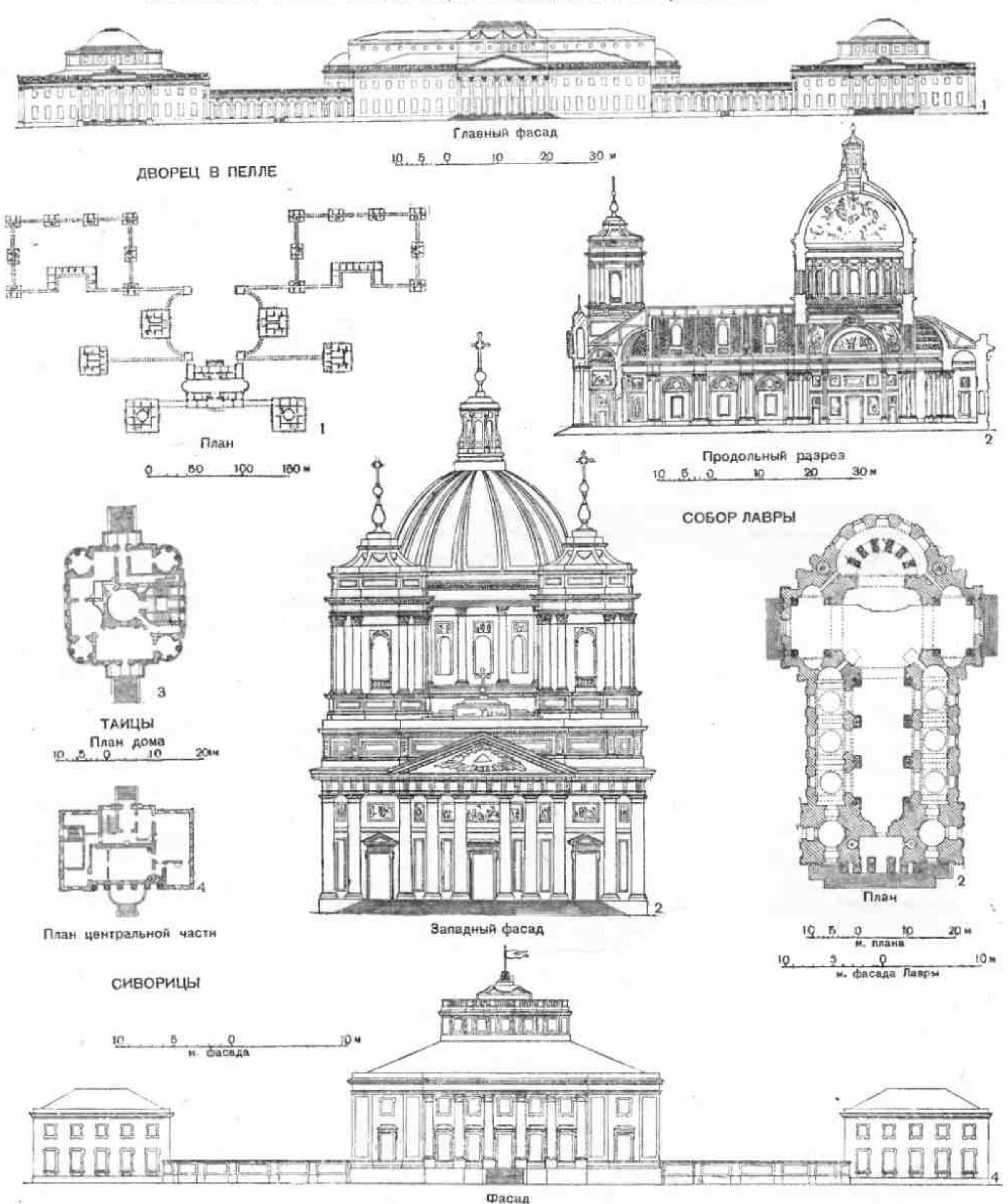
К той же группе сооружений принадлежат два усадебных дома, находящихся близ Ленинграда и сохранившихся до нашего времени, — в Сиворицах и Таицах (стр. 203). Они построены по проектам Старова в 1774—1780 гг. В композиции плана усадебного дома в Сиворицах Старов повторил тот же прием, что и в Никольском. Главный дом соединен дугами оград с двумя симметричными небольшими по объему служебными флигелями. Совершенно иначе построен усадебный дом в Таицах (стр. 379). На пересечении осей квадратного в плане дома находится центральный круглый зал, освещенный верхним светом. Старов вписал в угловые части квадрата круглые террасы, обрамленные колоннадами. Открытые террасы-лоджии связывают внутренние помещения с окружающим дворец парком. По благородству пропорций, гармонии масс и линий ансамбли Сивориц и Таиц принадлежат к числу лучших образцов русского усадебного зодчества XVIII в.

В 1774 г. Старову было поручено проектирование собора в Александро-Невской лавре. Задуманный как грандиозный мавзолей над гробницей великого полководца древней Руси — Александра Невского, собор был начат постройкой в 1778 г. и закончен в 1790 г. (стр. 203). В плане собор Александро-Невского монастыря имеет форму вытянутого креста. Над обширным центральным пространством собора возвышается грандиозный купол на высоком, прорезанном окнами, барабане. С западной стороны в тело собора включены две башни-колокольни. В четком членении объемов, в равновесии и соразмерности масс, в строгости и благородной простоте архитектурного оформления фасадов собора сказались характерные черты творчества Старова. В декоративный убор западного фасада Старов ввел скульптуру, выполненную Ф. И. Шубиным.

В работах по Александро-Невской лавре Старов реконструировал комплекс лаврских зданий и прилегающих к нему садов. Создав городскую площадь перед лаврой (ныне Красная площадь), Старов решил важную задачу раскрытия лаврского ансамбля и его органического включения в ансамбль города.

Высокие гражданственные идеалы Старова-патриота и грандиозный размах его архитектурных замыслов, далеко перераставших ставившиеся перед архитектором того времени классово-ограниченные задачи, были с величайшим профессиональным мастерством вложены зодчим в композицию его главного произведения — Таврического дворца (стр. 205 и 380).

Таврический дворец (1783—1788 гг.) строился в годы, овеянные славой побед, одержанных русской армией и флотом над Турцией. В торжественных формах архитектуры этого



1. Дворец в Пелле, Ленинградск. обл. 1785—1789 гг. Реконструкция. Арх. И. Е. Старов. 2. Собор Александро-Невской лавры в Петербурге. 1778—1790 гг. Арх. И. Е. Старов. 3. Дом в усадьбе Таицы, Ленинградск. обл. 1774—1780-е гг. Арх. И. Е. Старов. 4. Дом в усадьбе Сиворицы, Ленинградск. обл. 1774—1780-е гг. Арх. И. Е. Старов

сооружения Старов запечатлел идею величия Русского государства.

Для постройки дворца был отведен обширный свободный участок близ Невы, на тогдашней окраине города. Старов расположил здание главным фасадом к Неве, раскрыв парадный подъездной двор в сторону тогда еще не застроенной Воскресенской улицы.

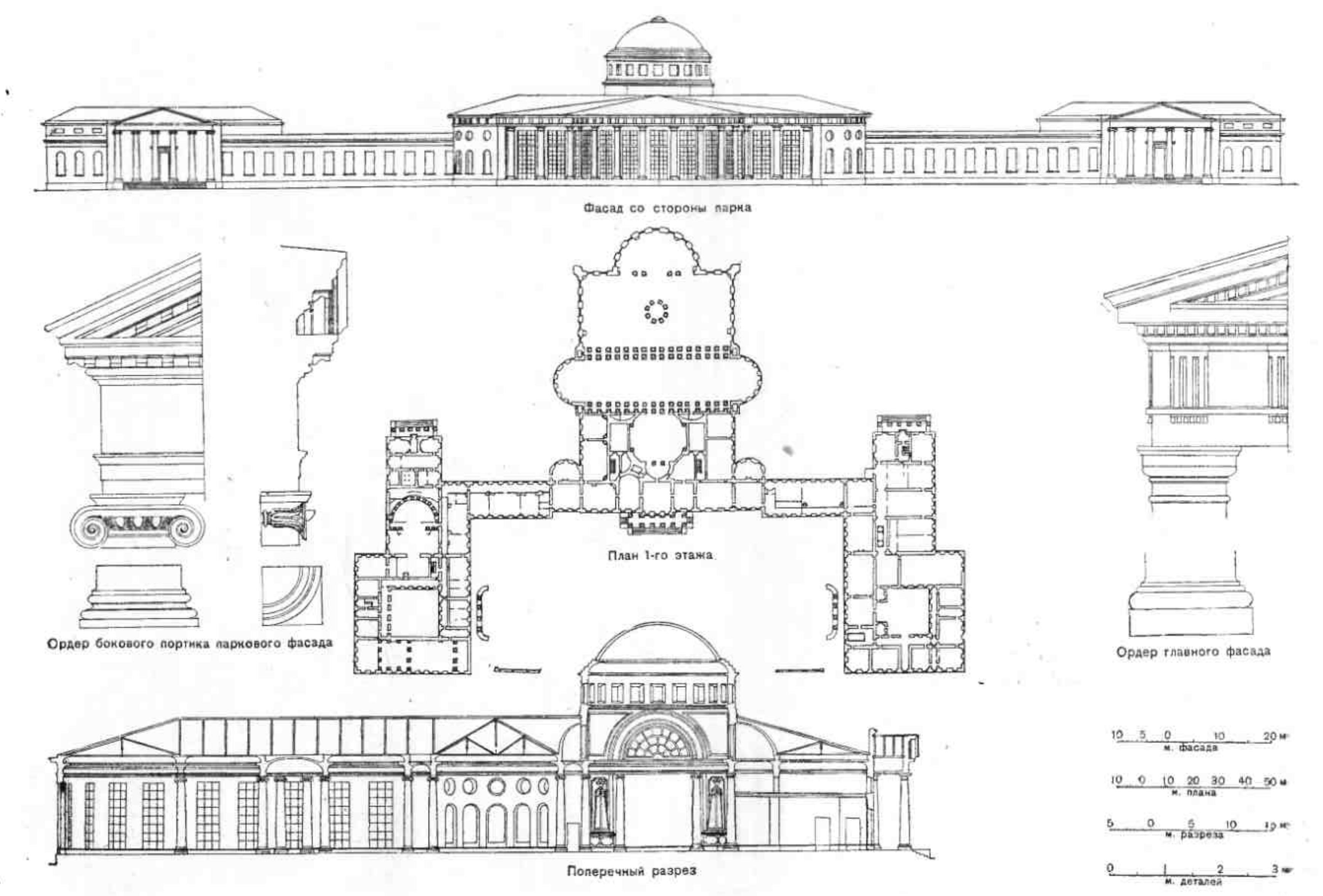
В глубине двора расположен главный вход дворца с шестиколонным римско-дорическим портиком. Этот вход ведет в центральный корпус с основными парадными залами, которые образовывали торжественную анфиладу, ориентированную по главной оси здания и выводившую в зимний сад дворца, раскрытый в сторону парка. Центральная часть дворца увенчана куполом. Более низкие одноэтажные промежуточные части здания соединяют центральный корпус с выдвинутыми к улице боковыми корпусами, образующими в плане замкнутые карре с внутренними двориками. Со стороны подъездного дворца боковые корпуса имеют отдельные входы с четырехколонными портиками тосканского ордера. В сторону, противоположную улице, боковые корпуса образуют симметричные выступы меньшей ширины, к которым примыкают соединительные части дворца. Торцы выступов украшены шестиколонными ионическими портиками и служат боковыми ризалитами главного корпуса дворца со стороны парка. Главный портик дворца ведет в центральный, квадратный в плане вестибюль (стр. 205). Здесь, против входа, Старов создал подобие триумфальной арки с двумя большими гранитными колоннами по сторонам и четырьмя меньшими яшмовыми, поставленными по бокам прохода, ведущего в главные залы. Из вестибюля открывалась перспектива большой анфилады дворца, включавшей монументальный восьмигранный купольный зал, за ним — примыкающий к нему своей длинной стороной колонный зал — так называемую Большую галерею — и, наконец, обширный прямоугольный в плане Зимний сад с полукруглым выступом, замыкавшим анфиладу.

Купольный зал занимает центральное место в плане всего здания. Массивные стены угловых, меньших, граней зала служат устоями четырех монументальных арок, на которых возвышается прорезанный окнами невысокий барабан, увенчанный куполом. Арки дополнительно поддерживаются колоннами ионического ордера, которые на двух сторонах зала (со стороны вестибюля и Большой галереи) образуют сквозные четырехколонные портики, вставленные в пролеты арок. Антаблемент ордера протянут по всему периметру зала, создавая членение, подчеркивающее огромную высоту подкупольного пространства.

В полукружии северной арки были устроены хоры и находился орган. Купольный зал был богато декорирован; на фоне угловых малых граней зала стояли печи, облицованные лазоревым камнем. Выше, на парусах сводов, им отвечали овальные медальоны со скульптурой. Внутренний купол ротонды представляет собой подвесной зеркальный свод, расписанный гризайлью рядами кессонов, уменьшающихся к центру и дающих замечательный пример иллюзорного увеличения высоты купола (гризайль — одноцветная живопись черной, белой, серой или коричневой краской, применяемая преимущественно для росписей, имитирующих скульптуру). Глухие стены в пролетах арок на боковых сторонах зала были покрыты ниже архитрава перспективной живописью.

Замечательна в Таврическом дворце его грандиозная Большая галерея — следующее звено главной анфилады дворца. Большая галерея ориентирована поперек анфилады и своей протяженностью вширь создает контраст центрическому высотному пространству купольного зала (стр. 381).

Архитектурное убранство Большой галереи по смелости и широте замысла не имело себе равных в мировой архитектуре того времени: колоннады ионического ордера из тридцати шести колонн, поставленных в два ряда, составляли каждую из длинных сторон зала. Колоннада, примыкающая к Зимнему саду, широко раскрывала колонный зал к зелени Зимнего сада и парка, лежащего за ним. С противоположной стороны зала колонны внешнего ряда наполовину утоплены в стену и лишь в средней части колоннады обнажаются полностью в виде портиков в пролетах арок купольного зала. Колоннады замыкаются на концах полукружиями стен с высокими арочным окнами и люнетами над ними. Полы в этих полукружиях были несколько приподняты, причем возвышенные части отделялись от остальной части галереи балюстрадами. Западное возвышение служило для оркестра, в восточном, устланном зеленым сукном, по полукружию стены был устроен диван для «избраннейшей беседы». Плоское покрытие колонного зала приподнято небольшими паддугами над антаблементом колоннад и украшено по периметру широкой лентой фриза, исполненного гризайлью. Четыре огромные люстры Большой галереи отличаются высокой художественностью. Величественный колонный зал, соединенный с меньшими залами и гостиными, служил для торжественных приемов и празднеств.



Таврический дворец в Петербурге. 1783—1788 гг. Арх. И. Е. Старов

Единое пространство Большой галереи, четко ограниченное стройными рядами ее колоннад, сквозь их просветы было связано с «просторами» Зимнего сада, в центре которого Старов поместил восьмиколонную ротонду ионического ордера с монументом Екатерины II работы Шубина. Колонны ротонды служили конструктивной опорой плоского перекрытия Зимнего сада. Для этой же цели по бокам ротонды были поставлены столбы (по четыре в ряд), первоначально декорированные в виде пальм, а также колонны, отделявшие полукруглый выступ Зимнего сада. Впечатлению «открытости» Зимнего сада способствовало обильное освещение его частыми окнами на всю высоту. На стенах между окнами были написаны деревья; это должно было зрительно уничтожить преграду, отделяющую Зимний сад от парка.

Связь архитектуры здания и Невы, как решающего природного фактора в развитии городского ансамбля, ясно сквозит в композиции Таврического дворца. Это, в частности, подчеркнуто вытянутыми пропорциями подъездного дворца и флигелей, как бы лежащих вдоль берега реки; широким шагом колонн; пологим фронтоном главного портика; общим «раскрытым» характером композиции.

Идя по пути широкого творческого обобщения наиболее типических жизненных черт архитектуры парадного жилого дома своего времени, сложившихся в строительстве крупных городских и загородных, главным образом, московских дворянских усадеб, Старов создал наиболее величественное и совершенное выражение ставшего характерным в русской аритектуре классического типа дворца-усадьбы, послужившего, в свою очередь, образцом в дальнейшем широком усадебном строительстве конца XVIII и начала XIX вв.

В замечательном архитектурном ансамбле Таврического дворца Старов в высокохудожественной форме выразил свои устремления к большим пространственным построениям и крупным по масштабу ансамблевым задачам, с которыми было связано развитие русской архитектуры, выходившей на путь новых больших градостроительных начинаний. В этом процессе Таврический дворец Старова, занимающий центральное место в творческом наследии великого мастера, явился блестящим образцом архитектурного мастерства для следующего поколения виднейших представителей русской классической архитектуры.

Архитектура интерьеров Таврического дворца подверглась значительным изменениям. В годы царствования Павла, превратившего дворец в конюшни, внутреннее убранство дворца было вывезено, а здание пришло в полную ветхость. В 1802 г. арх. Руска реставрировал дворец, значительно изменив его внутреннюю отделку. При этом полы в главных залах были подняты примерно на 60 *см* и колонны на столько же укорочены, что исказило пропорции примененного Старовым ионического ордера, а также и пропорции самих залов. Это было причиной, побудившей Руску изменить и старовские капители (типа Эрехтейона) на меньшие по высоте. В это время была сделана и существующая роспись дворца, исполненная И. Скотти. В начале XX в. здание было приспособлено под Государственную думу.

Крупнейшим произведением Старова, наряду с Таврическим дворцом, был дворец в Пелле, (1785—1789 гг.), сломанный по приказанию Павла I. Дворец в Пелле — грандиознейшее по замыслу дворцовое сооружение второй половины XVIII в. (стр. 203). Дворец был расположен на возвышенном берегу Невы близ Невских порогов и должен был включать, по замыслу Старова, обширный пейзажный парк. Сохранившийся генеральный план дает представление об ансамбле дворца. Его композиционным центром был главный дворцовый корпус, предназначенный для торжеств и празднеств. Как и в Таврическом дворце, основным помещением дворца в Пелле был большой зал с величественной колоннадой, расположенный в главном корпусе. С главным корпусом были соединены галереями шесть малых дворцов. Два бóльших из них предназначались для Екатерины II и Павла. Симметричные карре служебных корпусов оформляли парадный въезд на территорию дворца. Дворец в Пелле представлял собой сочетание отдельных зданий. Каждое из сооружений, входивших в дворцовый ансамбль, имело определенное назначение. Помещения, предназначенные для парадного представительства, отделялись от предназначенных для частной жизни. Служебные помещения также образовывали изолированные группы. Дворец не имел отчетливо выраженного главного фасада, но фасад на Неву Старов обработал наиболее величественно, украсив его портиками большого ордера.

В работах по Таврическому дворцу, Зимнему дворцу и др. Старов показал себя блестящим мастером интерьера. В его работах синтез «трех знатнейших художеств» — живописи, скульптуры и архитектуры — был необходимым средством для достижения художественной выразительности, способствовавшим раскрытию идейной сущности возводимых им сооружений.

Творческая деятельность Старова оставила яркий след в истории русского градостроительства. Уже в начале 1770-х гг. Старов занял должность главного ахитектора в «Комиссии о каменном строении Петербурга и Москвы». Здесь он разработал проекты планировки погоревших мест в Москве, застройки Ямской слободы в Петербурге, проекты планировки городов Пскова, Нарвы, Великого Устюга, Воронежа и др. Крупнейшими из градостроительных работ Старова были проекты планировки Екатеринослава (ныне Днепропетровск; см. стр. 239) и Николаева, относящиеся к 1790-м гг. Оба проекта предусматривали строительство новых городов, ставших впоследствии крупными административно-хозяйственными центрами края. Для Екатеринослава Старов остановился на трехлучевой системе, расположив на среднем луче архитектурный центр города с площадью, административными зданиями и собором. Лучи магистралей сходятся к полуциркульной парадной площади, раскрытой к обрывистому берегу Днепра. У края площади по главной оси Старов построил в 1786—1787 гг. дворец наместника края Г. А. Потемкина. Дворец был разрушен в период войны фашистскими захватчиками.

Проект планировки Николаева, крупнейшего кораблестроительного центра на Черном море, Старов выполнил в 1790 г. Наибольший интерес представляла центральная городская площадь, в планировке которой Старов воспользовался прочно вошедшим в русскую градостроительную практику приемом закрепления композиционной основы плана города сооружением на площади группы важнейших общественных зданий — городского магистрата, гостиного двора, собора и т. п. Городская площадь в Николаеве — один из интереснейших для XVIII в. примеров архитектуры общественного центра города. Проектируя город, Старов разработал в нем также проект Адмиралтейства с большим судостроительным заводом.

Как истинный патриот, Старов придавал огромное значение подготовке национальных художественных кадров. По словам одного из его современников, он был «одним из тех, на ком основывалась Академия художеств». В 1794 г. он был избран адъюнкт-ректором архитектуры. Старов вел в Академии неустанную творческую и воспитательную работу, создавая школу русских зодчих. Одним из помощников Старова в Академии на протяжении ряда лет был крупнейший зодчий начала XIX в. А. Д. Захаров.

Старов сам руководил осуществлением своих проектов в натуре и не чуждался практической будничной работы на строительстве. Напротив, в своих проектах он руководствовался тем богатейшим опытом, который был им накоплен в результате повседневной практической работы на многочисленных стройках в столице и ее окрестностях.

В 1784 г. Старов занял место главного архитектора Конторы строений домов и садов дворцового ведомства. Это была крупнейшая в стране проектная и строительная организация, включавшая более 500 мастеров-строителей всех квалификаций и несколько тысяч сезонных рабочих. Объем работ, выполненных этим коллективом под руководством Старова, был чрезвычайно велик. В особенности значительные работы были выполнены в Зимнем дворце, подвергшемся в 1780-х—1790-х гг. внутренней перестройке по проектам Старова и Кваренги. В последние годы жизни Старов был главным архитектором Комиссии по постройке Казанского собора.

Новый этап развития русской архитектуры, определившийся в произведениях Баженова, в той же мере ознаменован и творчеством Старова. Монументальная античная классика творчески перерабатывалась Старовым в создававшихся им величественных ансамблях городов, усадеб и дворцов в соответствии с высокой идейной направленностью русской архитектуры, требованиями жизни, культуры, быта и характером русской природы. Созданный Старовым тип городской и особенно загородной дворянской усадьбы нашел широкое распространение в развитии русской архитектуры.

Застройка Москвы второй половины XVIII в. тесно связана с именем гениального архитектора Матвея Федоровича Казакова (1738—1813 гг.), сыгравшего, наряду с Баженовым и Старовым, решающую роль в развитии русской классической школы в архитектуре второй половины XVIII века. Казаков не учился в Академии и не ездил за границу. Его творческий облик целиком сложился в Москве под воздействием ее культуры и художественных традиций.

Казаков родился в Москве, в семье бедного «подканцеляриста». В 13-летнем возрасте мальчик, проявивший склонность к рисованию и архитектуре, был принят в школу Ухтомского. В этой школе, где изучение архитектуры велось в тесной связи с практическими работами, Казаков познакомился одновременно как с основами классики, так и с памятниками древнерусской архитектуры. Отсюда — характернейшая особенность всего творчества Казакова, привитая ему впервые именно в школе Ухтомского, — синтез

основ классики и традиций древнерусского зодчества.

Началом творческой деятельности Казакова была его работа под руководством арх. П. Никитина в Твери по проектированию нового города после пожара 1763 г. Здесь Казаков выступил уже как самостоятельный мастер, проектируя Путевой дворец, провиантские магазины и фасады здания присутственных мест (по проекту Казакова были осуществлены два более ранних, построенных в первую очередь корпуса).

Большое значение для творческого роста Казакова имела его совместная работа с Баженовым. В 1767 г. Баженов, начавший проектирование Большого Кремлевского дворца, пригласил Казакова в качестве своего ближайшего помощника, и в течение 7 лет они вели совместную творческую работу. Широчайшая архитектурная эрудиция Баженова, его необычайный творческий размах дополнили и отшлифовали талант Казакова. Это было творческое содружество равных мастеров, прекрасно восполнявших и обогащавших друг друга.

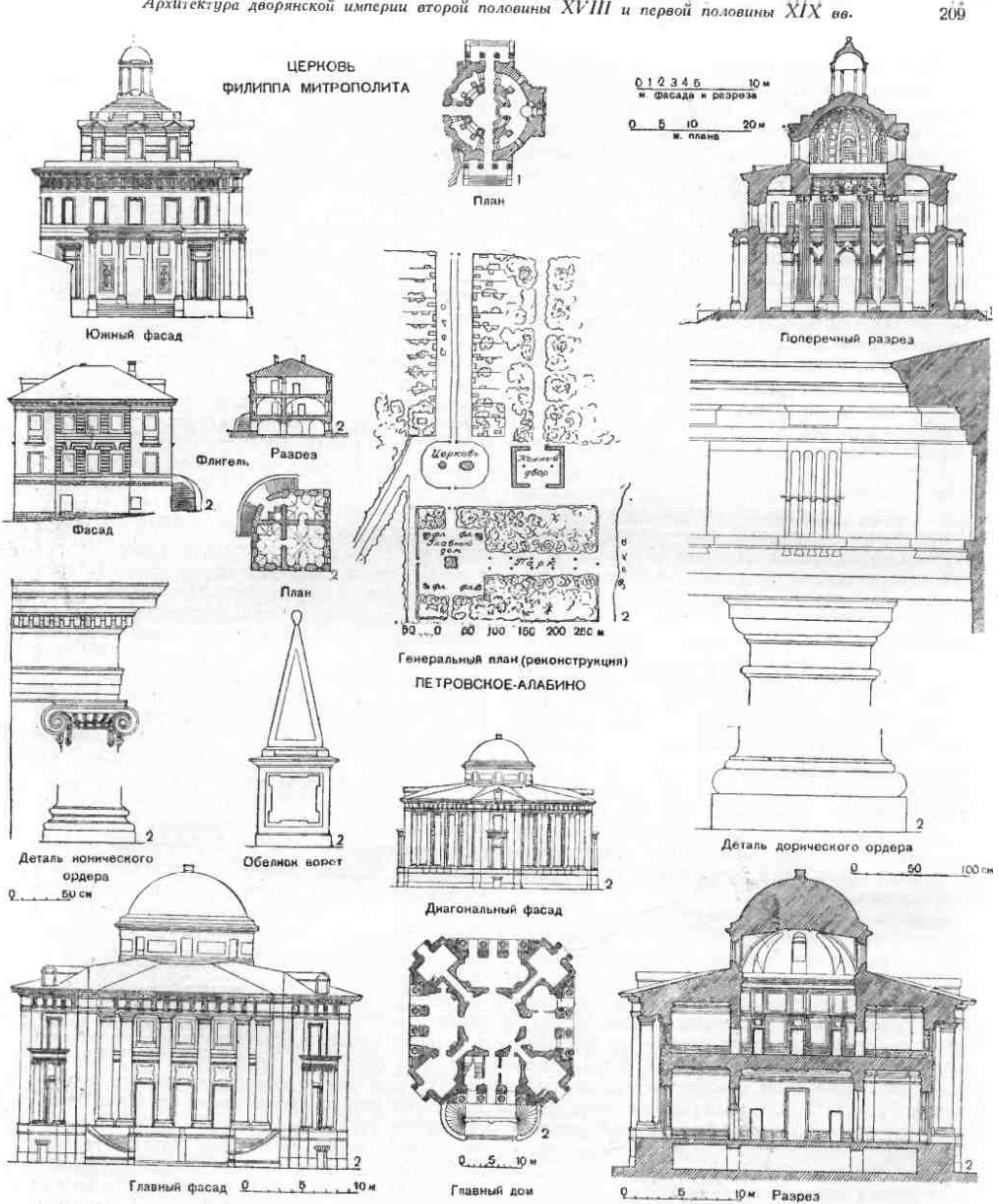
В 70-х гг. Казаков выступил уже как крупный сложившийся зодчий, что проявилось в высоком мастерстве его первых крупных построек в Москве: Петровского дворца, здания Сената в Московском Кремле, усадьбы Петровское-Алабино и церкви Филиппа митрополита.

В здании Сената (1776—1789 гг., ныне здание Верховного Совета СССР), одной из самых значительных построек Казакова, принципы русской архитектуры второй половины XVIII в. уже отчетливо обозначились (стр. 382). Ведущим мотивом архитектурно-художественной композиции в этом здании становятся формы античных ордеров, арки, свода, купола, творчески переработанные в духе дальнейшего преемственного развития архитектуры ансамбля Кремля. Композиция представляет собой ясную систему простых объемов с четким соподчинением частей, распределенных в строгом соответствии с их назначением. План здания имеет компактную и простую форму треугольника с внутренним двором, разделенным поперечными корпусами на три части (стр. 216). Центром композиции здания является круглый купольный зал. Все помещения Сената хорошо связаны друг с другом сквозными коридорами, идущими по периметру дворов. Общая конфигурация плана была вызвана формой участка, ограниченного кремлевской стеной, бывшим Чудовым монастырем и зданием Арсенала.

В постройке величественного и монументального здания Сената Казаков нашел меру органической связи нового сооружения с древними зданиями Кремля. Прекрасно скомпонованное здание со строгим и сдержанным расчленением фасадов хорошо включается в кремлевский ансамбль. Купол круглого зала Казаков поместил по оси кремлевской башни, отмечающей центральную поперечную ось Красной площади, включив, таким образом, здание в архитектурный ансамбль важнейшей площади Москвы.

Протяженные фасады Сената, имеющие вертикальные членения, объединены охватывающим все здание мощным карнизом. Четкий ордер стал в фасадах Сената основой их архитектурного построения. На главном фасаде с Сенатской площади ритму плоских пилястр и лопаток стены противопоставлена триумфальная арка с ионическим четырехколонным портиком и фронтоном, обрамляющая проезд во внутренний двор здания (стр. 382). Центр главного фасада выделен куполом овального зала, расположенного над въездной аркой. С простотой фасадов контрастирует богато декорированный интерьер парадного круглого зала Сената. Зал окружен эффектной колоннадой коринфского ордера; над колоннадой устроена обходная галерея, выше которой поднимается купол. Поверхность купола украшена кессонами и лепными розетками. Огромный зал (пролетом в 24,7 *м* и высотой в 27 *м*) освещается тремя ярусами окон, выходящих на центральный внутренний двор здания. Зал украшен многочисленными барельефами, выполненными по рисункам Казакова и аллегорически изображающими события современности, с надписями, объясняющими смысл сюжета. Эти надписи, восхваляя Екатерину II, вместе с тем прославляли законность, правосудие, просвещение — чаяния и идеалы передовых людей того времени. В составлении сюжетов и надписей принимали участие Державин и Львов. Большой круглый зал Сената — лучший зал Москвы того времени как по богатству архитектурного убранства, так и по смелости конструктивного решения (стр. 382). Новые приемы композиции, основанные на принципах классики, свидетельствуют здесь как о возросшем по сравнению, например, с работами в Твери художественном мастерстве зодчего, так и об идейной глубине его исканий, связанных с созданием образа величественного здания государственного и общественного назначения.

Одновременно с Сенатом Казаков строил усадьбу Петровское-Алабино (1775—1785 гг.) в имении Демидовых под Москвой (стр. 209 и 383). В центре квадратного парадного двора усадьбы расположено главное здание, имеющее в плане форму квадрата со срезанными углами.



1. Церковь Филиппа Митрополита в Москве. 1777—1788 гг Арх. М. Ф. Казаков. 2. Петровское-Алабино, подмосковная усадьба 1775—1785 гг. Арх. М. Ф. Казаков.

По четырем углам двора стоят невысокие двухэтажные флигели служб с обработанными рустом округленными внутренними углами. В промежутках между флигелями проходила ограда с четырьмя воротами по осям квадрата, выделяя центральную часть усадьбы. Ось главных северных ворот с двумя белокаменными обелисками по бокам совпадала с осью парадного входа в дом, украшенного массивными лестницами с чугунными сфинксами и фигурами львов. Вокруг был разбит парк. От дома шла к реке прямая аллея с часто поставленными вазами на пьедесталах. Интересную композиционную особенность усадьбы составляет то, что на продолжении главной оси усадьбы были расположены и церковь с колокольней, построенные также М. Казаковым, и улица деревни, связанные с общей планировкой усадебного ансамбля.

Ясная взаимосвязь в композиции главного и второстепенного, четкость осей, подчеркивающих композиционное ядро ансамбля,—характернейшие черты всей планировки Петровского-Алабина. Центр здания — круглый зал — композиционно выделен возвышением барабана и купола, который первоначально увенчивала чугунная статуя, отлитая на уральских заводах Демидова. В одинаково обработанных фасадах строго чередуются дорический и ионический ордера. Большой, суровый дорический ордер проходит по всем четырем сторонам здания и соответствует большим комнатам; малый, ионический, расположен на срезанных углах и соответствует малым угловым комнатам. Как в генеральном плане, планах этажей, объемах и фасадах, так и во всей архитектурной обработке, вплоть до ее мельчайших деталей, все в Петровском-Алабине находится в строго найденной соразмерности. Петровское-Алабино сыграло большую роль в развитии ансамблевых композиций загородных усадеб второй половины XVIII в.

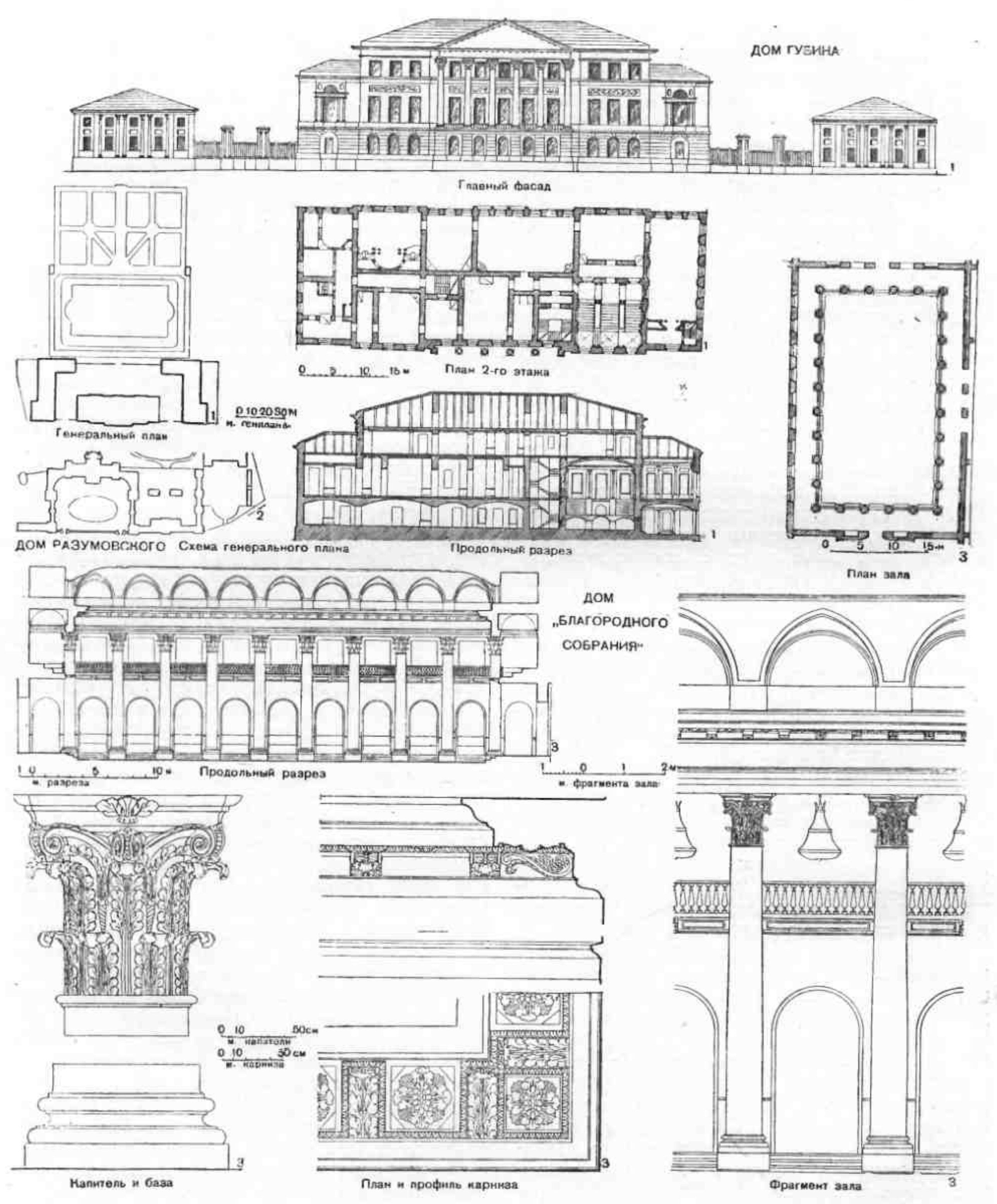
Церковь Филиппа митрополита на 2-й Мещанской ул. в Москве (1777—1788 гг.) — пример использования Казаковым принципов классики в культовых сооружениях. Центрически построенный объем церкви-ротонды с двумя примыкающими к нему четырехколонными ионическими портиками перекрыт куполом на барабане, завершенном ступенчатым аттиком. Купол увенчан легким фонариком с колоннами ионического ордера (стр. 209). Сдержанная трактовка фасадов контрастирует с пышной обработкой интерьера. Внутри здания четыре полукругом расположенные ионические каннелированные колонны и полукруглая стена алтаря образуют ротонду и поддерживают купол; между колоннами и наружной стеной расположены хоры. Покрытый лепкой кессонированный купол с люкарнами, тонко прорисованный, богато декорированный антаблемент и пышный иконостас придают интерьеру церкви необычайную торжественность. Тип церкви-ротонды, примером которой служит церковь Филиппа митрополита, был новым для того времени типом церковного здания, более похожим на светское, чем на культовое.

В 80-х — 90-х гг. деятельность Казакова становится особенно интенсивной и многогранной. Казаков строит усадьбы, жилые дома, дворцы, университет, больницы, церкви; участвует в планировке и строительстве городов провинции; работает в качестве члена различных строительных комиссий. Во всех видах строительства он с художественным совершенством непрерывно развивает в своем творчестве принципы русской классической школы в архитектуре XVIII в.

Как и все ведущие архитекторы второй половины XVIII в., Казаков работал в области градостроительства; с этого началась его архитектурная деятельность в Твери. В 1791 г. Казаков принимал участие в составлении плана Москвы и создал проект площади перед домом Главнокомандующего (ныне здание Моссовета). Наконец, в 90-х гг. он работал и над новой планировкой Кремля. В соответствии с современными ему градостроительными требованиями Казаков стремился придать застройке Москвы новый, более строгий и значительный характер, с парадными улицами и площадями, застроенными монументальными зданиями, в связи с чем он перерабатывал старую планировку согласно новым требованиям развивавшегося города.

В 80-х—90-х гг. XVIII в. в Москве особенно усилилось строительство дворянских усадеб. Казаков много работал и в этом направлении. Из множества замечательных казаковских усадеб в Москве яркими примерами являются дом Губина (ныне Институт физиотерапии) на Петровке и дом Разумовского на Гороховом поле (ныне Институт физической культуры на ул. Казакова).

Дом Губина (80-е гг. XVIII в.) — один из характернейших примеров композиции усадьбы, в которой учтено административное требование застройки по красной линии (стр. 211). Обширный участок земли давал возможность отнести дом в глубину парадного двора, но Казаков поставил его по улице. Зодчий правильно учел положение здания на подъеме крутого рельефа Петровки и рассчитал перспективный эффект замыкания фронта улицы при выходе к кольцу бульваров. Здание, поставленное по красной



Москва. 1. Дом Губина. 1780-е гг. Арх. М. Ф. Казаков. 2. Дом Разумовского. 1790—1793 гг. Арх. М. Ф. Казаков. 3. Зал дома «Благородного собрания» (ныне Дом союзов). 1780-е гг.

линии, занимает наиболее возвышенное место улицы, так же как и стоящая напротив колокольня Петровского монастыря XVII в., с которой дом Губина составляет уравновешенную композицию. Главные жилые корпуса дома, вытянутые фасадами вдоль улицы, сохранили, хотя и в сильно переработанном виде, все элементы обычной усадьбы. Генеральный план построен как центрально-осевая композиция, включающая разбитый за домом регулярный парк с прудом, аллеями и беседками.

Вся композиция дома Губина строится ступенями, начиная от низких боковых флигелей до мощного центрального коринфского шестиколонного портика в антах, поднятого на цокольный этаж и увенчанного гладким треугольным фронтоном. Классический портик, придающий облику дома строгую величавость, является типичной особенностью построения фасадов этого времени.

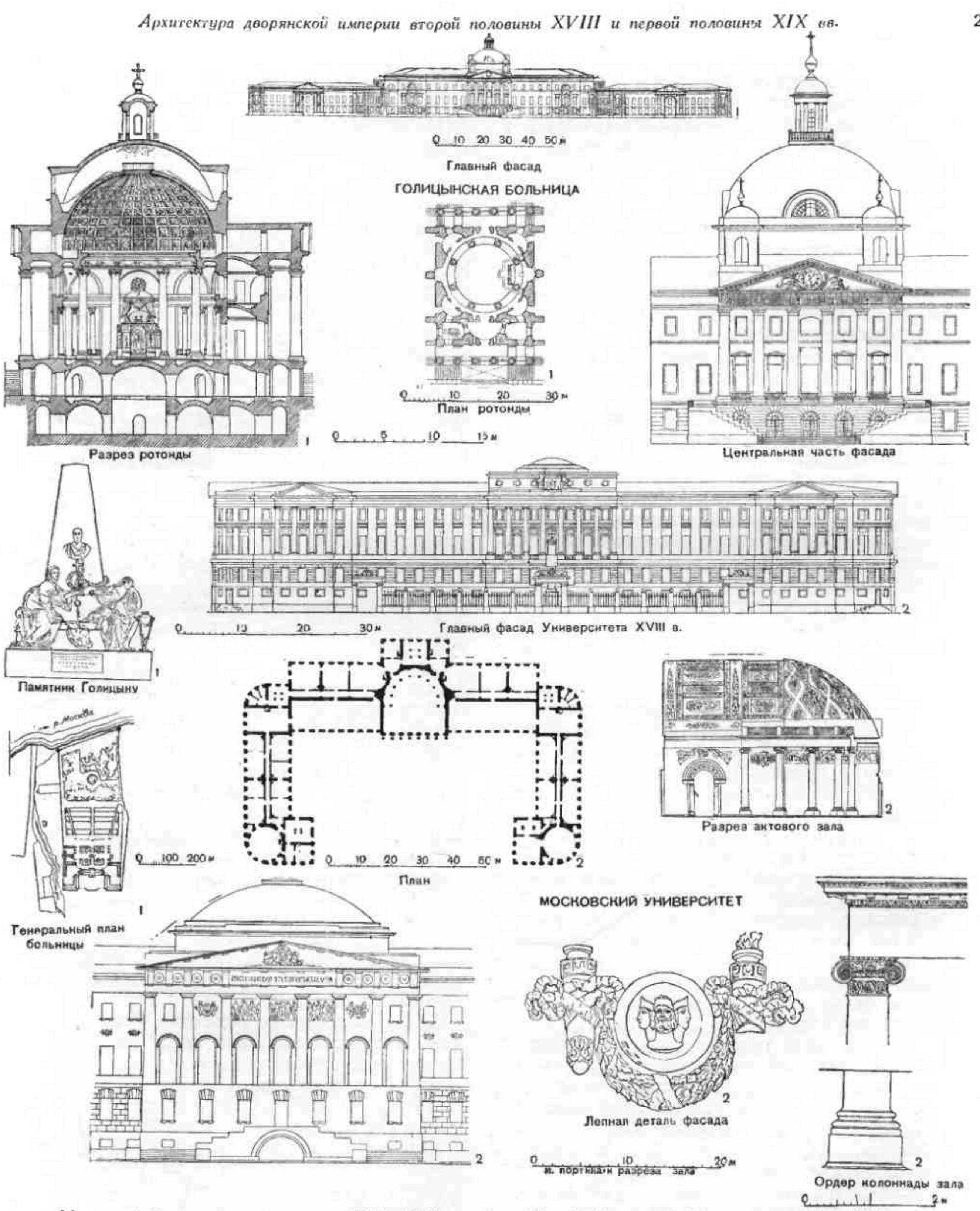
Усадьба Разумовского (1790—1793 гг.) — типичный образец богатой городской усадьбы, расположенной на свободном участке (стр. 211 и 383). От линии улицы усадьба отделена парадным двором, ограниченным крыльями главного жилого дома. Двое ворот с монументальными столбами ведут с улицы к центру здания, представляющему собой увенчанный фронтоном объем с тремя ионическими портиками и огромной экседрой с кессонированным полукуполом и лестницей, составляющими интереснейшую композицию входа (стр. 383). Усадьба Разумовского в своей центральной части — деревянное здание, обработанное штукатуркой под камень. Есть предположение, что фасад в XIX в. был перестроен. За домом был разбит большой парк, спускавшийся партером к Яузе. Внутренняя планировка была продиктована условиями быта богатого вельможи, окружавшего себя дворцовой роскошью и оставлявшего без минимальных удобств условия жизни многочисленной прислуги, ютившейся в подвальном этаже и в тесных помещениях боковых флигелей и антресолей.

В соответствии с градостроительными требованиями Казаков выносил здания на линию улицы, сохраняя, однако, общий прием композиции усадьбы. Это приводило к различным вариантам планировки усадебного участка: к расположению парадного двора перед домом в усадьбе Разумовского, к перенесению двора внутрь участка в доме Губина и т. п. Отсюда многообразие приемов композиции усадеб Казакова, исходившего всегда из условий определенного участка, требований времени и конкретных задач, продиктованных жизнью. Казаков изменил общий облик усадеб Москвы в сторону большей монументальности. При этом, украшая здания классическими портиками, он придавал каждому индивидуальный характер, например сравнительно сдержанный в доме Губина или богато разработанный и вместе с тем интимный в доме Разумовского. Умелым изменением пропорций и пластики ордера он достигал бесконечного разнообразия в созданных им композициях ансамблей Москвы.

Казаков много строил и общественных зданий. После постройки Сената наиболее замечательными общественными сооружениями Казакова были университет и Голицынская больница. В этих зданиях русская классическая школа в архитектуре XVIII в. нашла одно из своих наиболее ярких и последовательных выражений.

Московский университет Казакова (1786—1793 гг.) — четырехэтажное здание П-образной формы, с парадным двором, отделенным от улицы решеткой с двумя воротами (стр. 213). Схема композиции разработана по типу обычной городской усадьбы, но без хозяйственных построек и парка. Линии плана и объемные формы сооружения просты и четки. Композиционным центром здания является большой актовый зал, имеющий форму полуротонды, увенчанной куполом; в углах крыльев расположены меньшие круглые залы; остальные помещения представляют собой преимущественно залы и аудитории прямоугольной формы. В центре фасада над рустованным цокольным этажом возвышался восьмиколонный ионический портик с аттиком, соответствовавший главному залу и вестибюлю. Торцы боковых крыльев были украшены четырехпилястровыми ионическими портиками, увенчанными фронтонами. Стены здания расчленялись лопатками, филенками и сильно подчеркнутыми горизонтальными тягами рустовки и карнизов, составлявшими с колоннами портика гармоническое целое. Существующий в настоящее время главный фасад, купольное покрытие и отделка зала — поздние. Они переделаны после пожара 1812 г. арх. Д. Жилярди. Характер первоначального, казаковского построения фасадов сохранился на дворовом фасаде здания.

В Голицынской больнице (ныне 1-я градская больница, 1796—1801 гг.) — одном из последних и наиболее значительных произведений Казакова — получили обобщение прогрессивные черты передовой русской архитектуры второй половины XVIII в. (стр. 213 и 384). Ответив на наиболее существенные практические требования, предъявляемые к больничному зданию, Казаков, вместе с тем, создал монументальное столичное общественное сооружение, художественный образ которого явился свидетельством успехов русской



Москва. 1. Голицынская больница. 1796—1801 гг. Арх. М. Ф. Казаков. 2. Университет. 1786—1793 гг. Арх. М. Ф. Казаков (перестроен в 1817—1819 гг. арх. Д. И. Жилярди).

гражданственности и культуры. В сочетании практической целесообразности композиции здания и высокой идейной основы его архитектуры проявился реалистический метод Казакова.

В общей композиции ансамбля больницы Казаков, используя сложившиеся традиционные формы хозяйственной и архитектурной организации крупных московских городских усадеб, развил лучшие архитектурные качества усадебных ансамблей: парадность раскрытой к улице композиции, удобство расположения отдельных частей, тесную связь архитектуры с местными природными условиями.

Здание больницы, отодвинутое от улицы и обращенное к ней лицом, образует характерный для московских усадеб того времени парадный двор, ограниченный крыльями здания. Фасадами боковых корпусов зодчий создал линию застройки Калужской улицы — в те времена еще лишь загородной дороги, предусмотрев, таким образом, включение здания больницы в ансамбль будущей крупной магистрали Москвы. Отодвинув главный корпус в глубину двора, Казаков сблизил его тем самым с зеленью парка.

Новым для Москвы явилось и здание картинной галереи, выстроенное в парке Голицынской больницы. Это был первый частный музей в Москве. Проект галереи был составлен Казаковым в двух вариантах; второй, неосуществленный, вариант сам Казаков называл «готическим».

Центральное место композиции больницы Казаков отвел под церковь. Так как она мешала удобной внутренней связи между правой и левой половинами здания, Казаков расчленил больницу на две обособленных группы с отдельными входами, расположенными во внутренних углах двора. В первом этаже главного корпуса размещались аптечная и административно-лечебная группы. Во втором и третьем этажах помещались палаты, разделенные церковью на мужскую и женскую половины. Казаков тщательно разработал интерьеры всех основных помещений больницы, удобно расположенных вдоль центральных коридоров, и, варьируя лишь пропорции и форму их, достиг разнообразия внутренней планировки.

Церковь в виде ротонды с круглой ионической колоннадой в тоне розового полированного мрамора, несущей кольцевую галерею второго яруса хор, перекрыта высоким кессонированным куполом диаметром в 17 *м*. Купол состоит из двух оболочек, причем в нижней сделано отверстие, через которое видна живопись, украшающая верхний свод. Между двумя оболочками, вокруг отверстия первого купола устроены верхние хоры для певчих. Здание выстроено из кирпича, наружные колонны и архитектурные детали — белокаменные; внутренние колонны облицованы искусственным мрамором.

В Голицынской больнице Казаков включил купол в нарастающий ступенями к центру общий объем здания, сделав купол венчающим весь архитектурный комплекс. Средства, которыми Казаков достигает впечатления монументальности здания Голицынской больницы, глубоко продуманы, просты и лаконичны. Монументален общий ясный объемный строй главного корпуса с его тремя крупными основными частями: величественным дорическим портиком, поднятым на высокий пьедестал, купольной ротондой и боковыми частями здания. Монументальность купола и портика композиционно усиливается сопоставлением мощной колоннады портика с легкой, уходящей ввысь миниатюрной колоннадой фонаря, венчающего купол, а также сопоставлением маленьких угловых башенок с большим главным куполом. Простой и выразительный объем здания, возвышаясь над берегом Москвы-реки, господствует в окружающем городском пейзаже.

Таким образом, создавая новое общественное сооружение Москвы в строгой системе классической архитектуры своего времени, Казаков преемственно развил в его композиции наиболее характерные черты московского зодчества с его свободно-живописным усадебным характером застройки, связью с окружающим ландшафтом и господством в холмистой местности четких архитектурных объемов, являющихся зачастую высотными ориентирами, организующими окружающий ансамбль. Вместе с тем, в Голицынской больнице Казаков наметил черты, предопределившие градостроительные идеи и дальнейшее развитие русской архитектуры начала XIX в. Они сказались в вытянутом вдоль улицы расположении здания и флигелей на участке, в создании протяженной композиции здания, в появлении глади стенных плоскостей с небольшим количеством тонко прорисованных декоративных деталей и т. п.

Среди разнообразных построек Казакова значительное место занимают также церкви-ротонды. Казаков широко применял ротонду в самых разнообразных сооружениях, и она в его творчестве стала формой, характеризующей существенную черту национального своеобразия русской архитектуры. Казаков построил ряд церквей-ротонд. Наиболее известные из них — церковь Филиппа митрополита, церковь Вознесения на Гороховской улице (ул. Казакова, 1790—

1793 гг.) и мавзолей Барышникова в селе Никольском-Погорелом, Смоленской области (1774—1802 гг.).

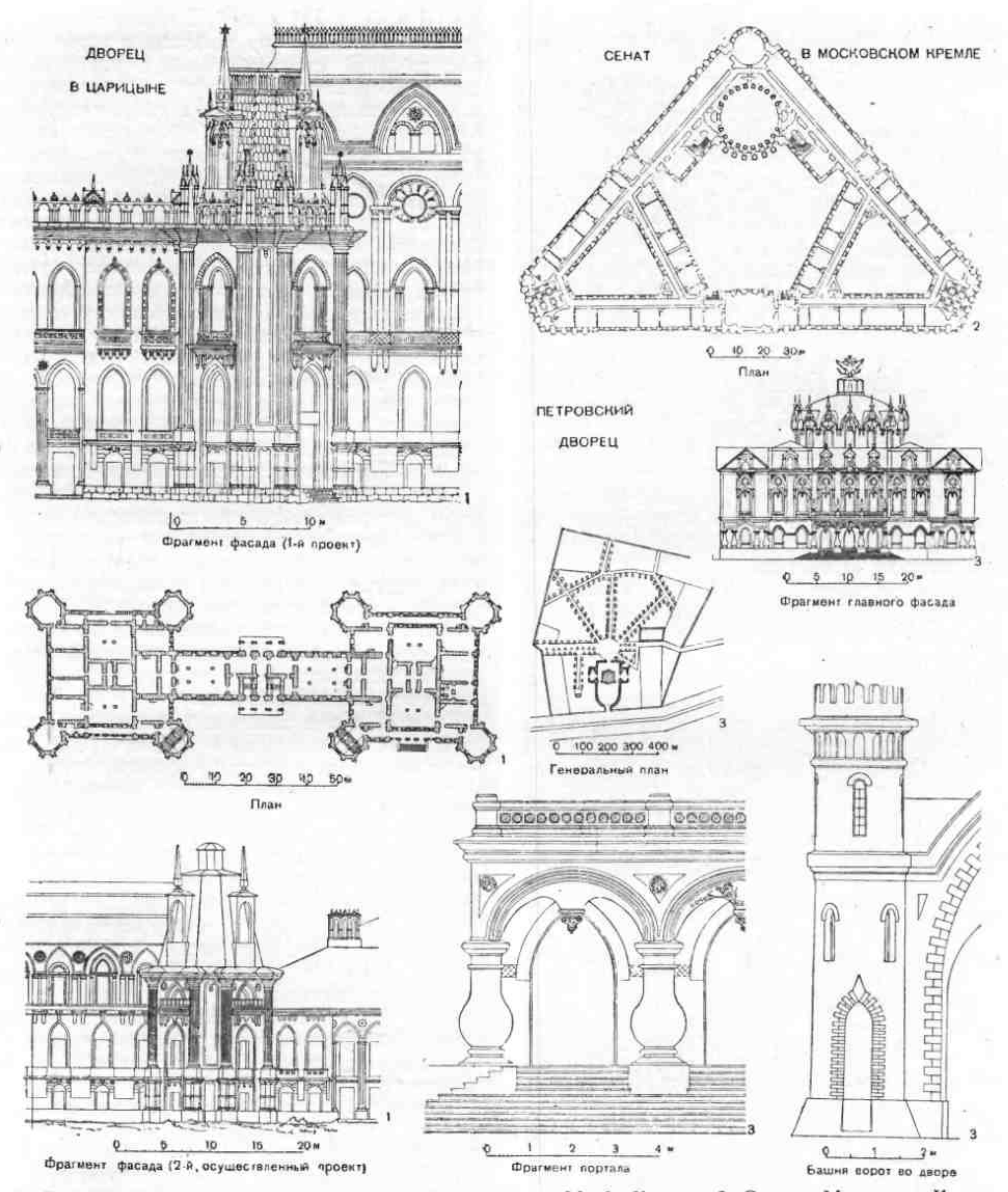
Мавзолей в селе Никольском-Погорелом (стр. 385) был одним из шедевров казаковского архитектурного мастерства. Мавзолей величественно возвышался на высоком берегу Днепра, венчая холм, господствующий над излучиной реки и приднепровскими далями. Здание представляло собой круглую ротонду с обращенным к реке двухколонным портиком в антах. Ротонда была поставлена на простой каменный пьедестал, окружена венцом стройных ионических колонн и увенчана ступенчатым куполом с люкарнами и устремленной ввысь миниатюрной главкой. Стены ротонды и портика в просветах между колоннами были с изысканным вкусом расчленены на два яруса филенок и украшены прекрасными барельефами работы Шубина. Внутри ротонды стены и купол были покрыты росписью, у стены против южного входа была помещена скульптура. Мавзолей в Никольском-Погорелом—блестящий образец синтеза архитектуры и скульптуры. Замечательное произведение Казакова разрушено фашистскими варварами.

Много внимания Казаков уделил и разработке интерьеров. Для его монументальных интерьеров характерны прежде всего простые объемы залов, перекрытых куполами или зеркальными сводами. В декоративной обработке интерьеров Казаков пользовался, главным образом, архитектурными формами (колонны, пилястры, карнизы и т. п.), которые гармонически членят поле стены. Скульптуру он применял преимущественно в виде барельефов правильной круглой или четырехугольной формы. Архитектурную декорацию стен он дополнял росписью, не нарушающей архитектонической ясности разработки поверхностей.

Сохранившиеся интерьеры «золотых комнат» дома Демидова, Сената, Колонного зала, Голицынской больницы и ряда других сооружений позволяют судить о Казакове, как об изумительном мастере внутреннего убранства. Если «золотые комнаты» (стр. 386) говорят о высоком мастерстве зодчего в области декорирования небольших помещений, то в купольном зале Сената и в Колонном зале (1784 г.) Казаков сумел ограниченными средствами создать исключительное впечатление ясности и торжественности больших внутренних пространств.

В Колонном зале бывш. Благородного собрания (ныне Дом союзов) Казаков создал один из своих лучших интерьеров и одно из наиболее блестящих произведений русской архитектуры XVIII в. (стр. 211 и 386). В соответствии с назначением зала для праздничных и торжественных собраний московского дворянства разработана и его архитектура, в которой главную роль играет колоннада парадного коринфского ордера с пересекающими ее хорами, обходящая просторный, светлый зал. В согласии с назначением выбраны размеры зала ($24,8 \times 39,5$ *м*, вышина 14,5 *м*) и проведена масштабная и пропорциональная его разработка. Ввысь поднимаются блестящие, отделанные искусственным мрамором (деревянные внутри) гладко полированные стволы колонн с коринфскими капителями. Стройными рядами колонн, поясами хор и антаблемента художественно выявлена протяженность зала в длину и ширину. Масштабный контраст столбиков балюстрады хор с сильными пластическими вертикалями колонн, имеющих прекрасно очерченный энтазис, дополнительно подчеркивает величавость колоннады и ордера в целом. Парадно-торжественный зал просторен и светел. Его архитектурную обработку великолепно дополняет яркий свет сверкающего огнями хрусталя люстр, размещенных равномерно по всему залу между каждой парой колонн. Богатая и праздничная архитектура казаковского зала связана в классически ясное целое, и этой классической ясностью она отличается от феерически красочной декоративной насыщенности интерьеров середины века. После пожара 1812 г. зал был восстановлен Бакаревым.

Казаков, как и Баженов, в некоторых своих произведениях использовал архитектурные формы и мотивы допетровского времени, связав их с классической системой архитектурной композиции. Мы видим это в постройках Петровского и Царицынского дворцов (стр. 216), в проектах Булатниковского дворца, картинной галереи при Голицынской больнице. В Петровском дворце (1775—1782 гг.), при всем использовании в нем элементов допетровской архитектуры, тем не менее, ясно видна обычная классическая схема (стр. 216). Это центрическая композиция двухэтажного квадратного в плане дворца, окруженного служебными постройками, образующими перед дворцом парадный, а позади хозяйственные дворы. Башни и ограды окружают здание дворца, придавая ему характер замка. Объем и фасады построены по классической схеме; интерьеры обработаны в строго классических формах. В центральный куб здания Казаков вписал ротонду. Древнерусские элементы (кувшинообразные колонны, фронтончики, висячие гирьки и т. п.), сочетание кирпичной кладки стен с терракотой и белокамен-



1. Дворец в Царицыне близ Москвы. 1786—1797 гг. Арх. М. Ф. Казаков. 2. Сенат в Московском Кремле. 1776—1789 гг. Арх М. Ф. Казаков. 3. Петровский дворец в Москве. 1775—1782 гг. Арх. М. Ф. Казаков.

ными украшениями явились здесь лишь средством декоративного убранства. Основная характеристика творчества Казакова, как мастера, глубоко синтезировавшего национальные черты русского зодчества с прогрессивными приемами античной классической архитектуры, остается верной и для этих сооружений.

Казаков был не только крупнейшим художником, но и прекрасным строителем, в совершенстве владевшим техникой своего дела. Казаков впервые в России разработал конструкцию куполов большого диаметра. Перекрытие зала Сената куполом с диаметром в 24,7 *м* было исключительно смелым для того времени. Большой интерес представляют также выполненная в дереве конструкция купола над актовым залом университета и деревянная же купольная конструкция с подшивным потолком и распалубками над залом Петровского дворца. Конструкция перекрытий центрального зала Петровского дворца осуществлена двумя деревянными, не связанными друг с другом, куполами диаметром 17 *м*. Интересна также деревянная конструкция, задуманная Казаковым в проекте неосуществленного здания экзерциргауза в Кремле пролетом в 64 *м*.

Казаков оказал большое влияние на развитие русской архитектуры не только своим творчеством, но и своей педагогической деятельностью. Из его школы вышли такие мастера, как Бове, Еготов, Родион Казаков и др. Сменив Баженова в «Кремлевской экспедиции», Казаков в 1789 г. организовал при ней архитектурное училище, придавая огромное значение воспитанию русских архитекторов. В 1792 г. в прошении об организации школы мастеров строительного дела Казаков указывал, что она нужна для того, чтобы иметь «совершенных мастеров российских... и потому не будет нужды в иностранцах, которые не сведущи ни в доброте здешних материалов, ни в том, что здешний климат производить может». Позднее Казаков работал также над составлением «фасадического» плана Москвы. Им были составлены чертежи лучших зданий города и проводилось изготовление планов отдельных его частей.

Историческое значение творчества Казакова заключается в том, что в условиях екатерининской монархии он сумел преодолеть тенденции насаждавшегося сверху официального классицизма и в огромной творческой созидательной работе воплотить прогрессивные устремления своего времени. Казаков создал целый ряд типов архитектурных сооружений самого различного назначения, характера и масштаба, начиная от огромных правительственных и общественных зданий, дворцов и усадеб и кончая небольшими жилыми домами и церквами-ротондами. Простые, монументальные и ясные формы многочисленных зданий Казакова предопределили новый, классический облик архитектуры Москвы.

Архитектурные произведения Казакова всегда художественно правдивы и тщательно продуманы со стороны практического назначения и конструкции. Характернейшая черта его творчества — бесконечное многообразие композиционных приемов при сравнительно ограниченном количестве общих схем. Особенно отчетливо это можно проследить на примере домов Губина, Разумовского, университета и Голицынской больницы, совершенно различных, несмотря на общность примененной в них усадебной схемы. Эти здания служат также свидетельством умения Казакова применять в большом разнообразии простые и ясные классические формы.

Во всех своих произведениях Казаков выступает как мастер с ярко выраженной индивидуальностью, дающей себя знать как в целых композициях, так и в деталях их архитектурно-декоративной разработки. Творчество Казакова носит глубоко национальный характер. Его произведениям свойственна подлинная народность, типичная для лучших произведений русской архитектуры. Это сообщает сооружениям Казакова характер человечности и теплоты. Живая связь творчества Казакова с передовыми идеями и насущными запросами общества и государства, а также глубокое проникновение в сущность национальных художественных традиций подняли его искусство на высоту, свойственную крупнейшим созданиям русского народного гения.

б) Архитектура Петербурга 70-х—90-х гг. XVIII в.

В 70-х—90-х гг. XVIII столетия в Петербурге идет большое городское строительство, развивающееся в ранее намеченном направлении. Продолжается интенсивная застройка центральных районов столицы; увеличиваются масштабы ее городских ансамблей. В планомерной застройке Петербурга и дворцовых загородных резиденций участвуют крупнейшие зодчие страны: Старов, Баженов, Кваренги, Камерон, Львов и др. Особый упор архитекторы этого времени делают на дальнейшем формировании ансамблей Петербурга.

В связи с развитием экономической и общественной жизни, наряду с дворцовыми и жилыми усиливается строительство и общественных сооружений, занимающих все более значительное

место в ансамбле города. В это время возводятся здания почтамта, Ассигнационного банка, Академии наук, Смольного института, Мариинской больницы, Морского корпуса и т. д. Новое по своему утилитарному назначению здание почтамта, выстроенное архитектором Львовым, — характерный пример архитектуры общественных зданий конца XVIII в.

Николай Александрович Львов (1751—1803 гг.) — яркая фигура в русской художественной культуре конца XVIII в. Львов не получил систематического образования, но благодаря своей одаренности добился широкого признания в разных областях. Он выступал как поэт, собиратель русских народных песен, композитор, гравер, переводчик, изобретатель и архитектор.

В течение всей своей деятельности Львов упорно и последовательно боролся за самостоятельность русского искусства, бичуя механическое заимствование западных образцов, настаивая на сознательно-критическом отношении даже к освященным веками памятникам и именам. Как патриот, он понимал значение обращения к традициям национального русского искусства. Львов одним из первых обратил серьезное внимание на огромную художественную ценность народной поэзии.

Выстроенное Львовым здание почтамта (1782—1789 гг.; стр. 219)—типичный памятник русской классики конца XVIII в.; в нем Львов хорошо сочетал внутреннюю планировку, приспособленную к функциям центрального почтового учреждения, с простым и четким внешним архитектурным обликом. В фасадах здания применена характерная для монументальных сооружений в русской архитектуре этого времени схема, наметившаяся уже в Академии художеств и получившая в последней трети XVIII в. широкое распространение. Центр в протяженных фасадах почтамта, с их высоким цокольным этажом и пилястрами, объединяющими два верхних этажа, подчеркнут четырехколонными портиками тосканского ордера, контрастирующими с обработанными более плоскостно угловыми ризалитами и промежуточными отрезками стен. Протяженные фасады здания хорошо согласуются с единообразной застройкой центральных улиц Петербурга.

Помимо почтамта, Львов построил в Петербурге Невские ворота Петропавловской крепости и церковь в селе Александровском близ Невской заставы («Кулич и Пасха»). Он выполнил много проектов для провинции, из которых наиболее известны его пятиглавый собор в Торжке (1785—1796 гг.; стр. 219) и собор в Могилеве. Оба собора украшены живописью Боровиковского. Центрический, квадратный в плане собор в Торжке с четырьмя дорическими портиками стал в известной мере каноническим для конца XVIII и начала XIX вв.

Русская классическая школа многим обязана Львову, блестяще совмещавшему в своих проектах свежесть художественного замысла с практической логичностью выполнения задания.

Львов систематически боролся за творческое освоение архитектурной классики. В этих целях он работал и над переводом трактата Палладио. Интерес к вопросам теории ярко сказывается и в его пояснительной записке к проекту парка для дворца Безбородко в Москве (1797 г.), где Львов сформулировал принципы композиции «натурального» сада и роль архитектурных сооружений в нем, указывая, что в планировке парка необходимо «единообразность прерывать противоположением, противоположение связать общим согласием».

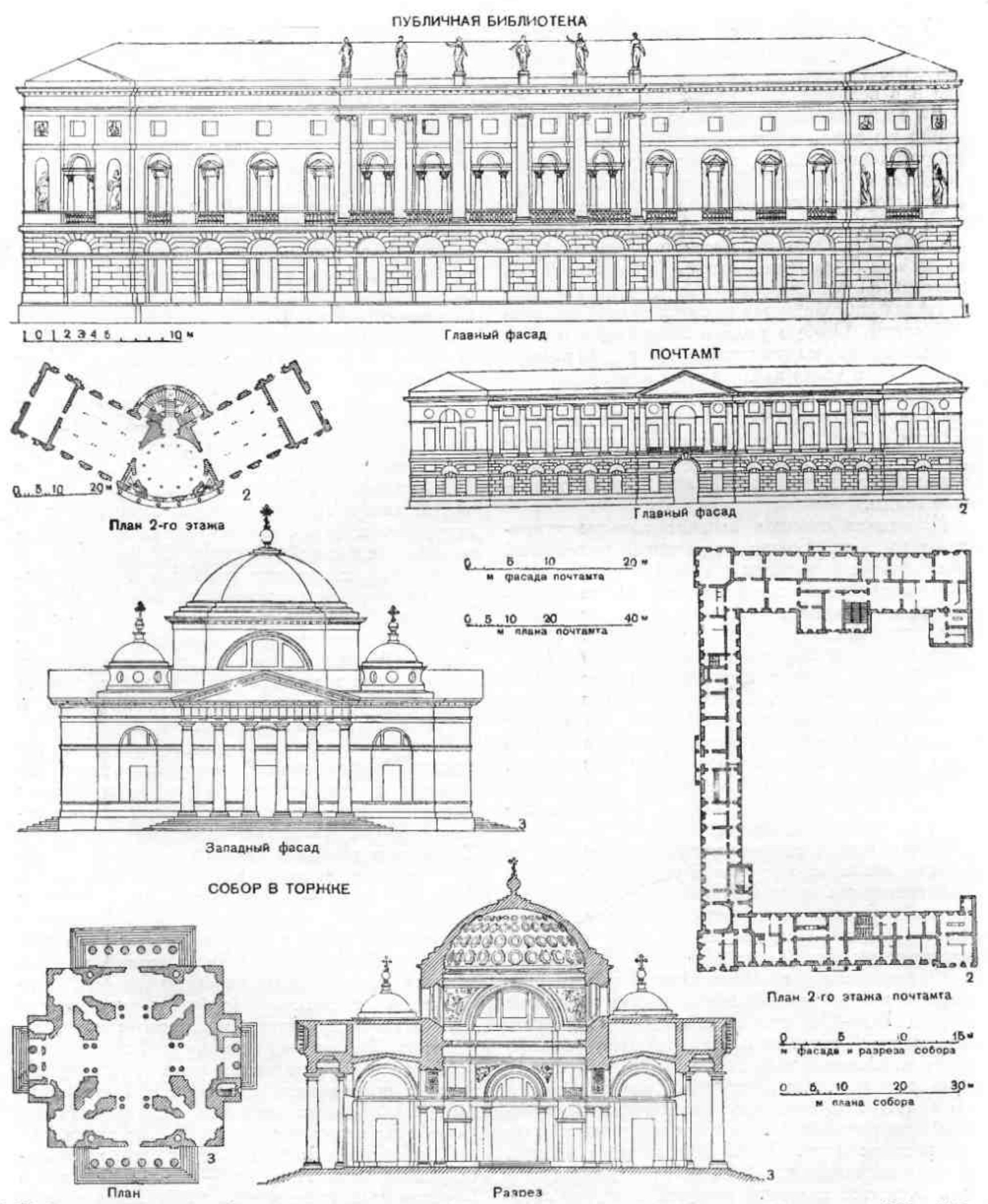
В непосредственной связи с практической деятельностью Львова как архитектора стоят его изобретения в области строительства. Он разрабатывал новые приемы печного отопления, землебитного строительства (в этой технике им было выполнено здание Приоратского дворца в Гатчине, 1797—1798 гг.) и т. д.

Одним из крупнейших зодчих Петербурга последних десятилетий XVIII в. был Кваренги, в лучших произведениях которого утверждается та же линия развития русской архитектуры, которую определяли работы Баженова, Старова и Казакова.

Джакомо Кваренги (1744—1817 гг.) родился в северной Италии, в г. Бергамо. Большое значение в его развитии, как архитектора, имело изучение творчества Палладио.

Кваренги приехал в Россию в 1779 г., и весь важнейший период его творчества протекал в России. Кваренги систематически изучал русское зодчество. Об этом наглядно свидетельствуют его многочисленные рисунки, изображающие памятники древнерусского зодчества Москвы и Подмосковья и постройки его непосредственных предшественников и выдающихся современников — Баженова и Старова. Кваренги нашел в России свою вторую родину, и его творчество, как и творчество других лучших зодчих, иностранцев по происхождению, под воздействием русской культуры развивавших русские национальные традиции, вошло ценным вкладом в историю русской архитектуры.

Одно из наиболее выдающихся произведений Кваренги — его Эрмитажный театр (1782—



1. Публичная библиотека в Петербурге. 1795—1801 гг. Арх. Е. Т. Соколов. 2. Почтамт в Петербурге. 1782—1789 гг. Арх. Н. А. Львов. 3. Собор Борисоглебского монастыря в Торжке. 1785—1796 гг. Арх. Н. А. Львов

1785 гг.; стр. 221 и 387), вошедший в архитектурный ансамбль набережной Зимнего дворца, основные членения которого нашли свое выражение и в архитектуре Эрмитажного театра.

В Эрмитажном театре Кваренги применил принятую в это время систему членения здания на цокольный этаж и два верхних этажа, объединенных большим ордером, согласовав ее с ранее выстроенными рядом дворцовыми корпусами Фельтена и Деламота. В качестве доминирующей архитектурной формы построения фасада он применил здесь коринфскую колоннаду, мощным формам и пропорциям которой противопоставил спокойные глади сдержанно обработанной стены. Особую роль в композиции здания играют тщательно выисканные пропорции колонн, окон, ниш и тонко найденная мера в применении сдержанного пластического убранства — декоративных архитектурных деталей и скульптуры. Статуи и бюсты, помещенные в простых углубленных нишах, контрастно усиливают выразительность главного мотива всей композиции — колоннады.

Колоннада отвечает вышине парадного зрительного зала. Богато отделанный зрительный зал театра окружен вспомогательными и обслуживающими помещениями. В планировке зала Кваренги отказался от традиционного устройства дворцовых театров XVIII в., устранив ложи и расположив зрительные места, по образцу театров античности и ренессанса, общим амфитеатром. Он использовал при этом возможность опустить уровень пола зала ниже уровня входа в зал. Театр соединяется с Зимним дворцом галереей над Зимней канавкой. Галерея служила в то же время театральным фойе. Внутренняя обработка зала также построена на использовании мотива колоннады. Полуколонны, членящие стены, начинаются на уровне входа в зал; вся нижележащая часть трактована как цоколь. Назначение дворцового театра выражено в нарядном и величественном облике здания — одного из лучших образцов архитектуры Петербурга.

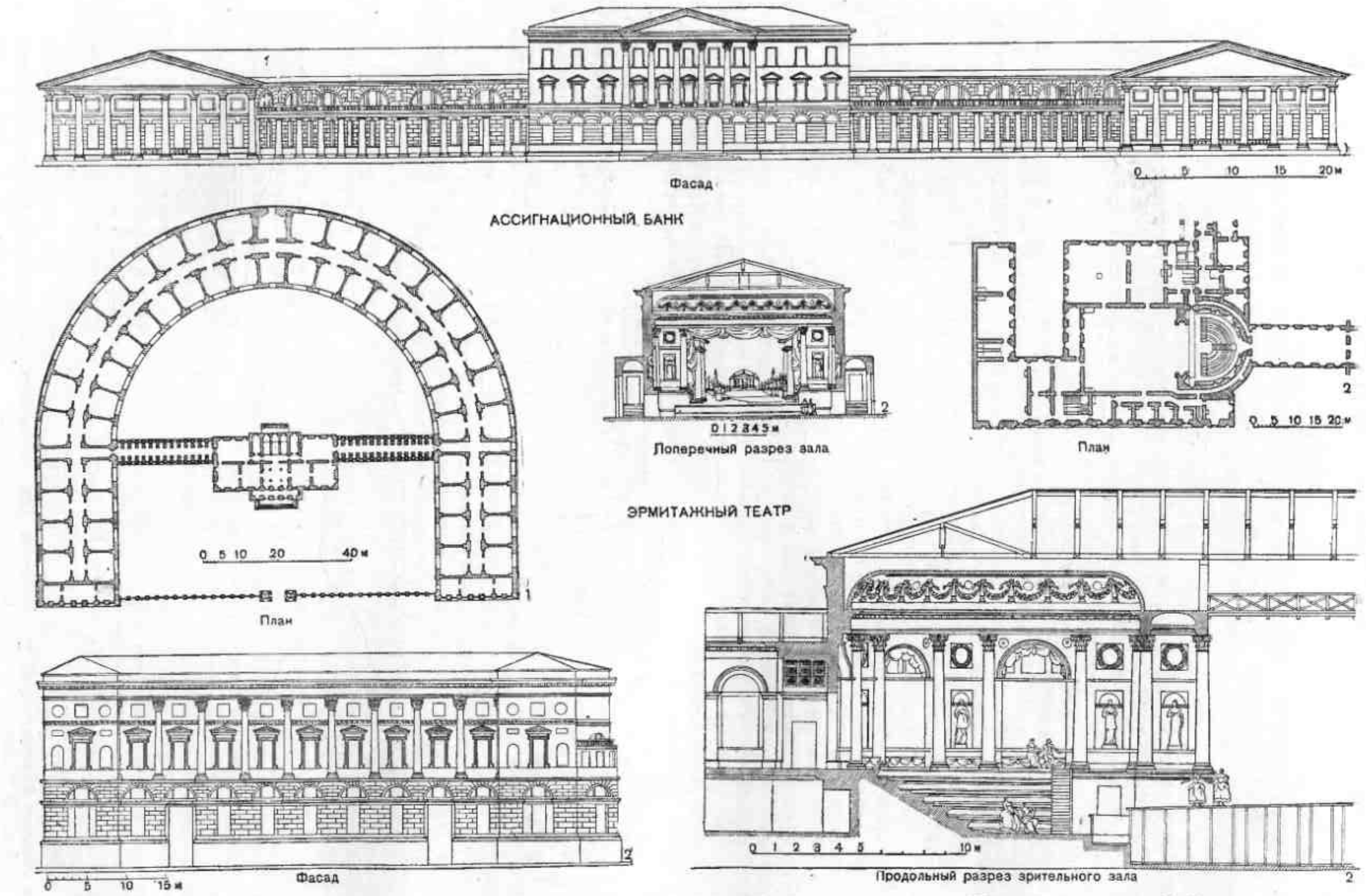
Одновременно с Эрмитажем Кваренги построил на набережной Невы здание Академии наук (1783—1787 гг.) со строгой и лаконичной композицией главного фасада и Ассигнационный банк на Садовой улице.

В здании Ассигнационного банка (1783—1788 гг.) Кваренги повторил прием, характерный для крупных русских городских усадеб этого времени (стр. 221). Центральный корпус, предназначенный для банковских операций, связан открытой колонной галереей с окружающей его дугообразной постройкой. Фасад главного дома со стороны улицы украшен шестиколонным коринфским портиком, колонны которого объединяют два верхних этажа и помещены на высоком рустованном пьедестале, соответствующем первому этажу. Двор отделен от улицы высокой оградой с гранитными столбами. Подковообразный флигель, предназначенный первоначально для подсобных помещений и хранения медной монеты, трактован во всей своей обработке, как подчиненный центральному зданию. Его торцы отмечены лоджиями с двумя колоннами тосканского ордера и фризами из букраниев и гирлянд по сторонам лоджий.

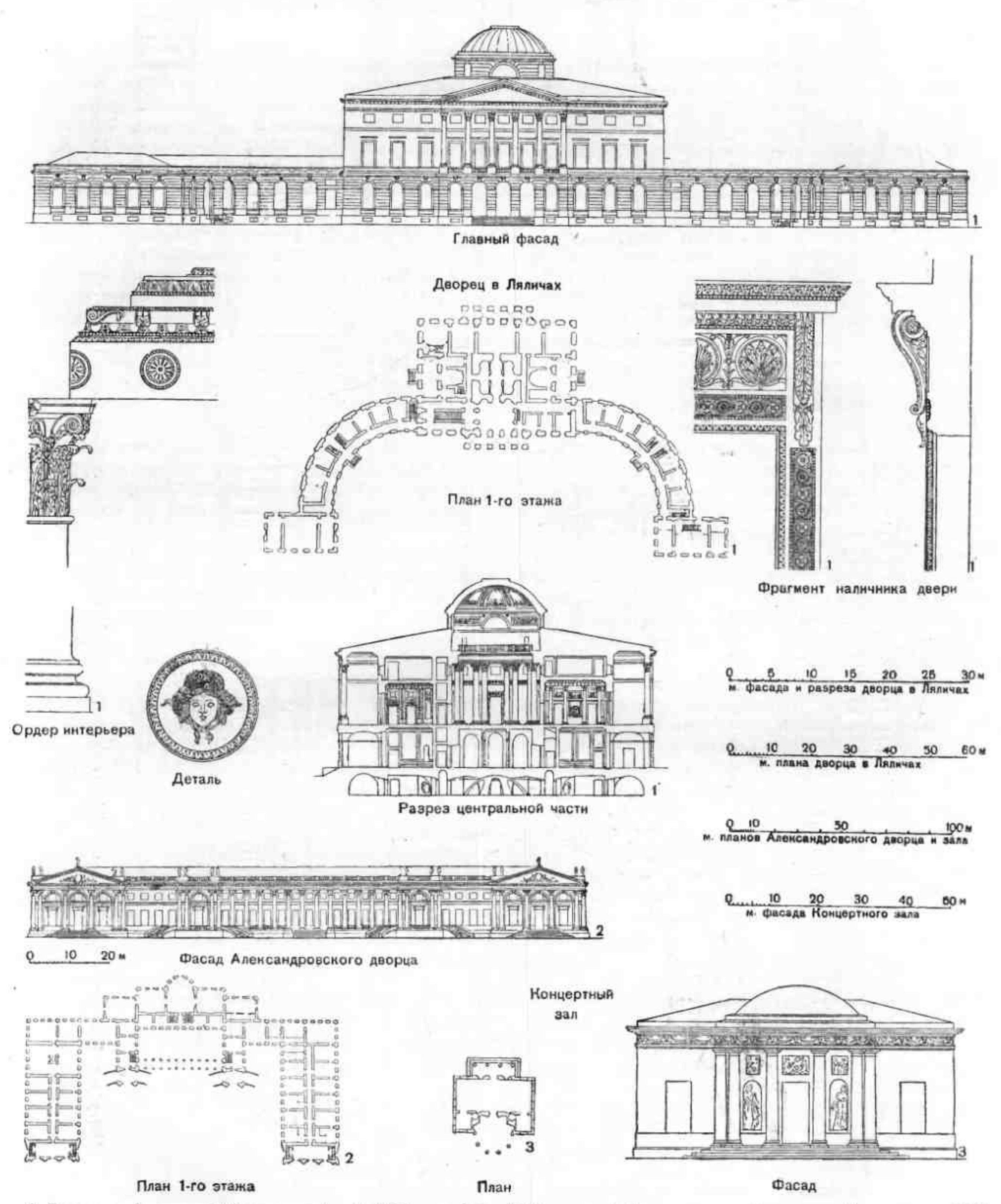
Из дворцовых загородных сооружений Кваренги выделяются здание Английского дворца в Петергофе (Петродворец; 1781—1789 гг.), уничтоженное фашистскими захватчиками, и Александровский дворец (1792—1796 гг.) в Царском селе (г. Пушкин; стр. 222 и 388). Удовлетворяя новым требованиям дворцового быта и комфорта, Александровский дворец отвечал и новым художественным вкусам господствующего класса с его тяготением к так называемой естественной простоте. В Александровском дворце намечается переход к новым формам, свойственным архитектуре начала XIX в. В общем построении плана дворца можно различить три основных, тесно связанных друг с другом части: центральную с парадными залами, выдвинутыми в пространство парка, и крылья здания, в которых сосредоточены интимные и служебные помещения дворца.

В парадных залах дворца Кваренги сумел достигнуть величественной монументальности интерьеров, подчеркнув в то же время огромными окнами непосредственную связь внутренних помещений с окружающим пространством парка. Стремление сблизить здание с его садово-парковым окружением ясно сквозит и в композиции фасадов здания — в высоких арочных окнах, в низком цоколе и, особенно, в сквозной колоннаде главного фасада с внутренним открытым двором за ней. Пышная двойная коринфская колоннада, соединяющая ризалиты дворца, контрастируя с просто обработанными стенами, сообщает облику здания торжественность и парадность. Это лучшая из колоннад, построенных Кваренги. Кваренги использовал здесь прием, впервые примененный Старовым в Таврическом дворце. Колоннада помещена без пьедестала и начинается непосредственно с уровня земли.

Следует отметить также одно из лучших парковых сооружений Кваренги — Концертный зал в Царском селе, построенный на большом острове



Петербург. 1. Ассигнационный банк. 1783—1788 гг. Арх. Д. Кваренги. 2. Эрмитажный театр. 1782—1785 гг. Арх. Д. Кваренги



1. Дворец в Ляличах, б. Черниговской губ. 1780-е гг. Арх. Д. Кваренги. 2. Александровский дворец в Царском селе. 1792—1796 гг. Арх. Д. Кваренги. 3. Павильон «Концертный зал» в Царском селе. 1782 г. Арх. Д. Кваренги.

пруда (1782 г.). Круглая в плане ротонда дорического ордера, богато украшенная скульптурой и орнаментом, врезана в прямоугольный объем Концертного зала (стр. 222). На противоположном фасаде ротонде отвечает четырехколонный портик. Замечательна внутренняя отделка павильона: стены и пилястры выполнены из искусственного мрамора, фигурные полы—мозаичные. Ротонда связывает здание с окружающим его парком.

Кваренги строил не только в Петербурге и его окрестностях, он сделал также ряд проектов для Москвы, провинциальных городов и усадеб.

Прекрасным примером усадебного строительства Кваренги может служить дворец Завадовского, построенный в 80-х гг. XVIII в. в Ляличах (бывш. Черниговской губ.; стр. 222). В композиции дворца четко выступает характерная схема русской усадьбы второй половины XVIII в. Большой трехэтажный, прямоугольный в плане дом был расположен в глубине парадного двора, охваченного по сторонам закругленными одноэтажными крыльями. За дворцом расстилался обширный пейзажный парк с павильонами, оранжереями и прудом. На дворовом и парковом фасадах дворца располагались шестиколонные коринфские портики, в боковых фасадах главного корпуса — лоджии. В первом этаже размещались служебные помещения и комнаты для гостей. Из главной передней первого этажа широкая лестница вела во второй, парадный этаж с центральным залом-ротондой, увенчанным куполом. Для отделки внутренних помещений дворца в изобилии были применены скульптура, живопись, дорогие отделочные материалы. Особенно богато был отделан зеркальный зал, предназначенный для танцев. В третьем этаже располагались хоры для оркестра и жилые комнаты. Основные парадные залы, как обычно в усадебных дворцах того времени, располагались на парковой стороне.

В начале XIX столетия Кваренги создал ряд крупных сооружений, среди которых особенно выделяются здания: «Кабинета» при бывш. Аничковом дворце (ныне Дворец пионеров), Смольного и Екатерининского институтов, Конногвардейского манежа и больницы на Литейном проспекте.

Здание Смольного института (стр. 388), вошедшее в историю Великой Октябрьской социалистической революции, как штаб, из которого Ленин и Сталин руководили восстанием, было построено в 1803—1806 гг. Кваренги применил здесь П-образную композицию плана. Перед зданием им был задуман парадный двор с простой оградой, изогнутой по дуге. За зданием был разбит сад, спускавшийся к Неве. Центр здания подчеркнут главным восьмиколонным ионическим портиком, которому в крыльях отвечают ионические портики с шестью полуколоннами.

Размещая это здание на участке, Кваренги учитывал близость Смольного монастыря, о чем наглядно свидетельствует один из его рисунков, выполненный с точки, откуда оба здания воспринимаются совместно и в то же время контрастно.

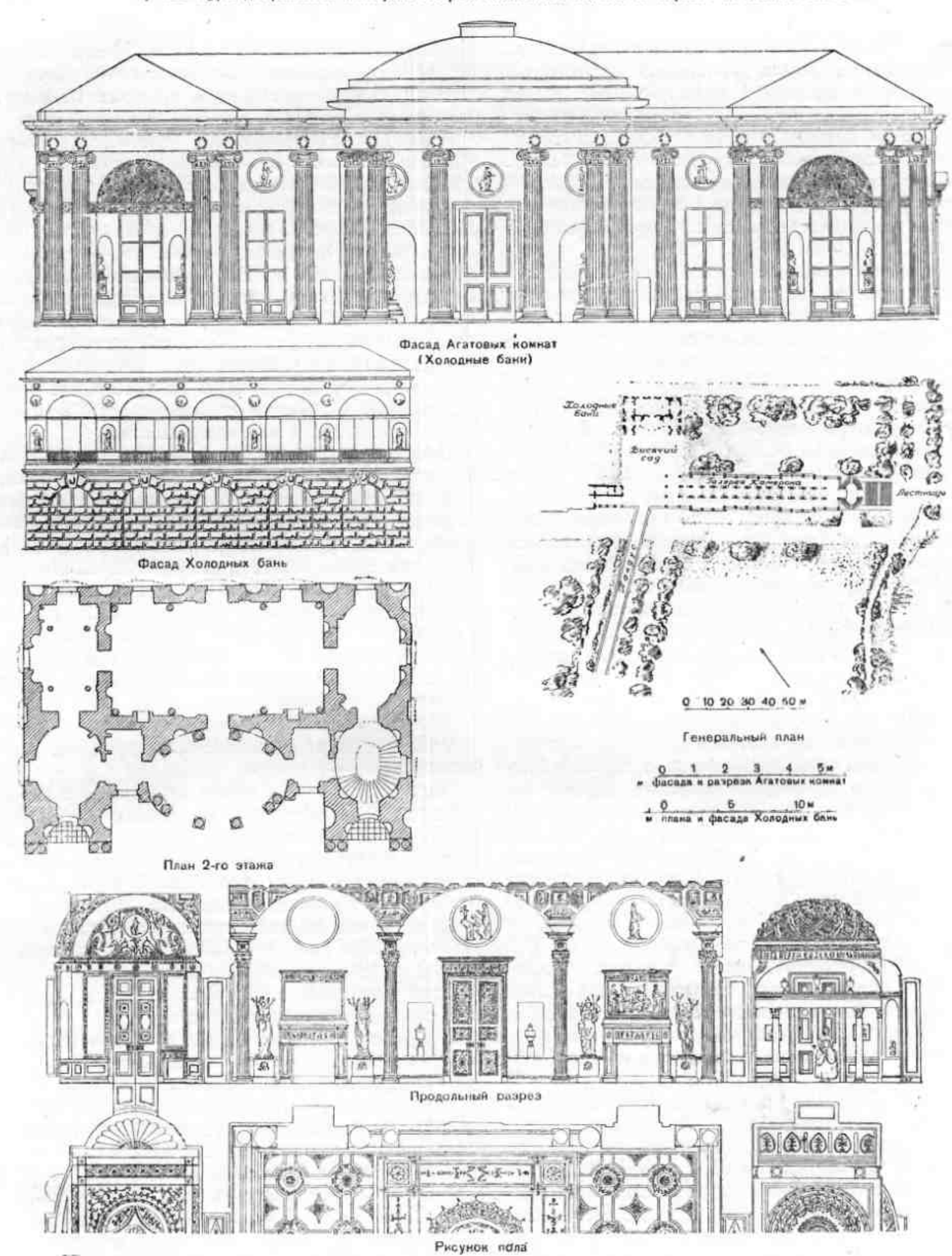
Из работ Кваренги 1810-х гг. — последнего десятилетия его жизни — наиболее значительны два проекта памятников, посвященных Отечественной войне 1812 г., и несохранившиеся триумфальные ворота у Нарвской заставы в Петербурге (1814 г.). Вблизи того места, где стояли эти ворота, выполненные из временных материалов, В. П. Стасов позднее соорудил новые Нарвские ворота в камне и металле.

Высокое профессиональное мастерство Кваренги, его широкая и плодотворная творческая деятельность, протекавшая в условиях общего подъема русской архитектуры, поставили Кваренги в ряд крупнейших зодчих своего времени. Кваренги сумел ответить на многообразные требования действительности средствами наиболее простых и лаконичных приемов классики. Характернейшую особенность мастерства Кваренги составляют простота и граничащая с суровостью строгость архитектурной композиции его произведений.

Одновременно с Кваренги в России работал другой выдающийся мастер-иностранец по происхождению — Камерон.

Чарльз Камерон (1740-е гг. — 1812 г.) был уроженцем Шотландии; до приезда в Россию (1779 г.) он жил в Италии, где изучал произведения античной архитектуры, особенно подробно занимаясь римскими термами. Эта исследовательская деятельность Камерона, нашедшая отражение в его научных трактатах и сыгравшая значительную роль в освоении новыми поколениями зодчих классического архитектурного наследия, сказалась в высоком и тонком профессиональном мастерстве зодчего.

Из работ Камерона в Царском селе (г. Пушкин) наиболее значительными были отделка ряда помещений в Екатерининском дворце и его флигеле, а также постройка группы сооружений, в которую входили корпус Агатовых комнат и Холодных бань, висячий сад и большая открытая галерея, за которой сохранилось имя ее строителя—Камеронова галерея (1783—1786 гг.; стр. 224 и 389). К террасе Агатовых комнат Камероном был в последние годы жизни Екатерины II пристроен пологий спуск в парк.



«Холодные бани» в Царском селе. 1780—1785 гг. Арх. Ч. Камерон.

В общей композиции всей этой группы построек и в характере архитектуры Камерон стремился воссоздать архитектурный комплекс античных сооружений, далеко превысив в своем замысле непосредственное задание построить для Екатерины II купальни, ванное помещение и баню. Подобно римским термам, Камерон включил собственно бани в единый комплекс сооружений, отвечающих роли и значению терм как места встреч и собраний. Собственно баня, устроенная подобно богатым патрицианским термам, помещена в первом этаже корпуса Холодных бань, куда ведет со второго этажа овальная мраморная лестница. На уровне террасы висячего сада расположен главный фасад Холодных бань со входом в здание в виде открытой ротонды, служащей вестибюлем роскошно отделанных Агатовых комнат. Непосредственно к террасе висячего сада примыкает легкая колоннада галереи, раскрытая в парк, где обычно происходили придворные празднества и устраивались фейерверки.

Камерон мастерски вписал свое сооружение в общий ансамбль, учтя наличие дворца Растрелли, крутого спуска к берегу озера и характер окружающего парка. Подчеркнуто проста и сдержана трактовка фасада двухэтажного здания Агатовых комнат и Холодных бань, обращенного в сторону Екатерининского дворца (стр. 224). В первом этаже это массивная кладка из неотесанного камня, в верхнем—гладкая поверхность стены, прерываемая только оконными проемами и нишами со скульптурой. Фасад, выходящий на террасу висячего сада, разработан более нарядно, в виде одноэтажного легкого паркового павильона с изящными портиками и легкой ротондой в центре.

Весь ансамбль обращен к зелени парка, панорама которого раскрывается наиболее полно изпод портиков галереи. Легкость и пронизанность воздухом всего сооружения подчеркивается контрастом между тяжелыми рустованными арками низа и легкостью колоннады галереи с широко расставленными колоннами. В торце галереи, обращенном к озеру, расположена монументальная и торжественная лестница, украшенная копиями античных статуй Геркулеса и Флоры (стр. 389).

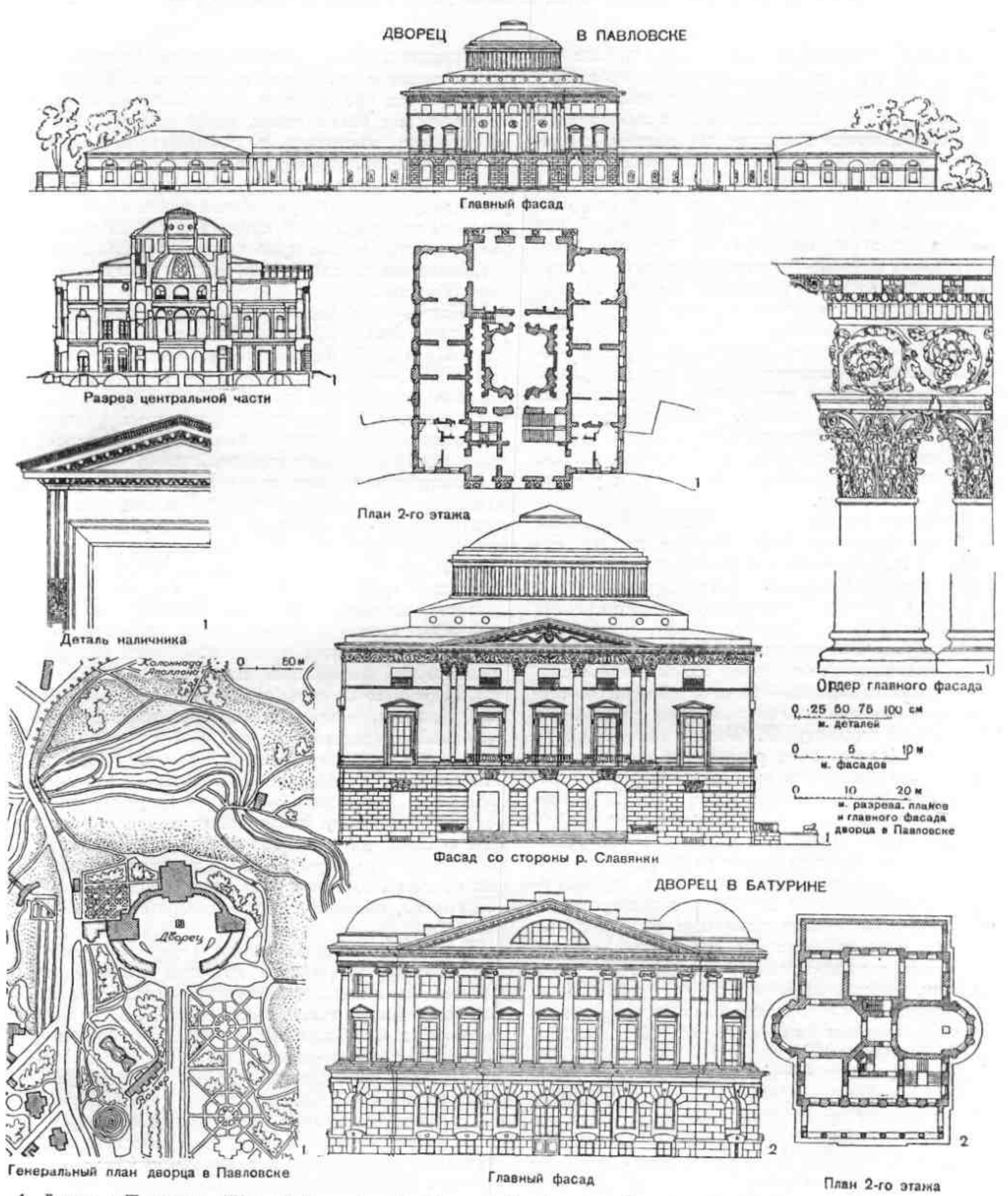
Большое место в творчестве Камерона занимали его работы в области внутренней отделки. Из созданных им в Екатерининском дворце помещений особенно показательны были личные комнаты Екатерины II — «Табакерка» и спальня, отделанные молочно-белым и цветным стеклом, Лионская гостиная с облицовкой наличников дверей и панелей лазуритом сиреневого оттенка и др. Камерон широко применял в интерьерах инкрустации из слоновой кости, перламутра, а также яшмы, мрамора, агата, как это сделано, например, в Агатовых комнатах Холодных бань. Наряду с этим он применял и дешевые материалы—фольгу и др. Для интерьеров Камерона характерна утонченность приемов отделки, превращающая созданные им внутренние убранства в ювелирно-тонкие произведения, предназначенные для ограниченного числа эстетов-любителей.

В Павловске Камероном были выполнены дворец, планировка парка и несколько павильонов (стр. 226 и 227). Дворец в Павловске, построенный в 1782—1785 гг., состоит из трехэтажного главного корпуса под куполом, близкого в плане к квадрату, и боковых полутораэтажных флигелей, соединенных с ним низкими галереями-переходами, образующими парадный двор.

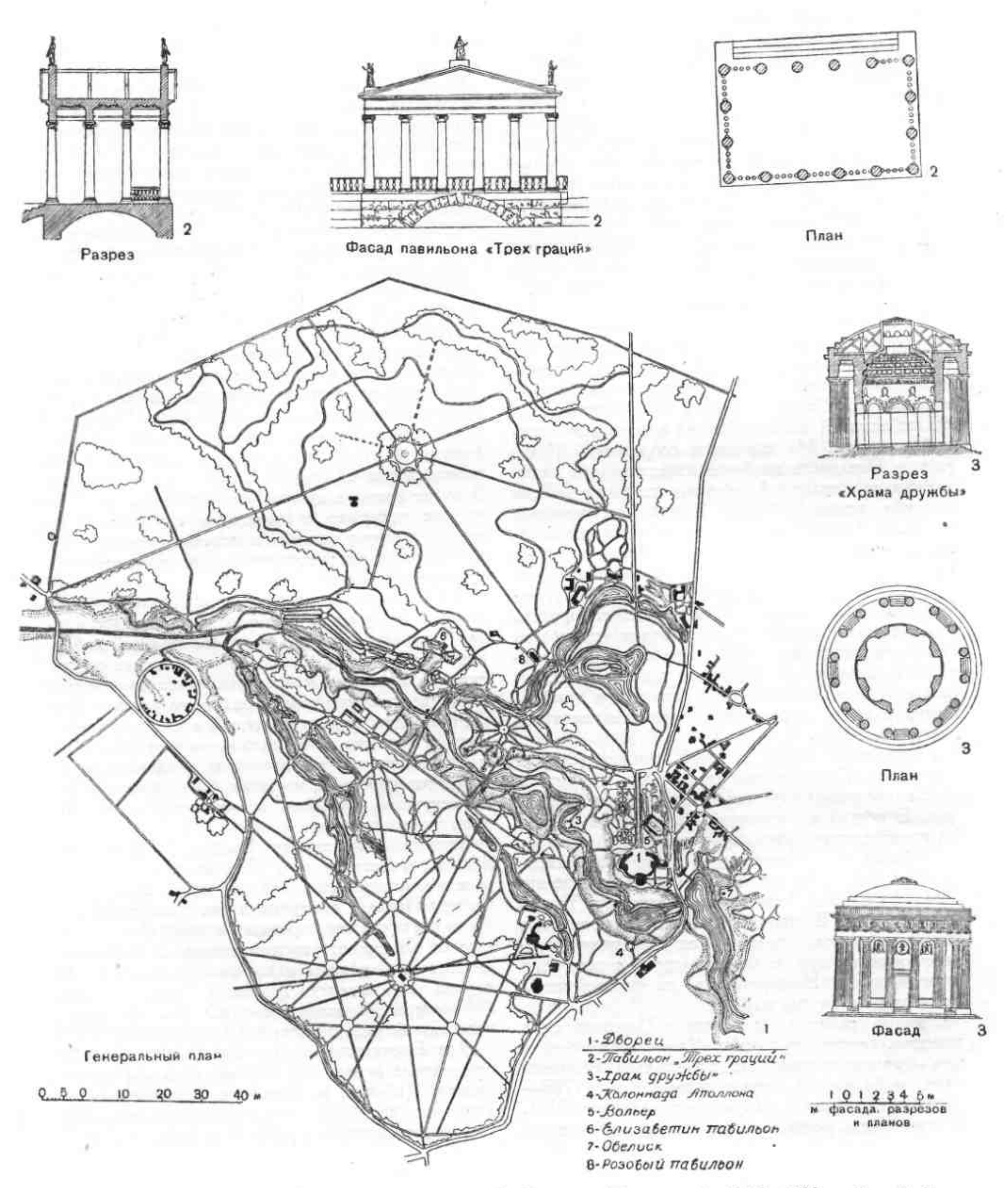
Господствуя в своем окружении, дворец, расположенный на вершине крутого склона возвышенного берега р. Славянки, обращен к подъездной дороге своим садовым фасадом (стр. 390). Отсюда наиболее ясно читается простой и выразительный архитектурный объем здания, увенчанного плоским куполом. Зодчий усилил главенство купола в общем облике здания трактовкой его основания в виде сплошного кольца миниатюрной колоннады, поддерживающей купол. Портик со стороны садового фасада, открытого издалека, — относительно скромный, с разреженной расстановкой колонн.

Спускаясь к мосту через р. Славянку, дорога далее огибает здание дворца и, минуя расположенный у дороги павильон «Трех граций», подводит к парадному подъездному двору с главным фасадом дворца. Повторив общую схему садового фасада с центральным портиком, Камерон обогатил главный фасад парной расстановкой колонн, нишами и рядом декоративных элементов.

Из внутренних помещений дворца Камерону принадлежит оформление круглого купольного Итальянского зала, переделанного впоследствии Воронихиным, а также Греческого зала, Белой столовой и биллиардной комнаты. Искусственный мрамор розово-лилового тона покрывал стены Итальянского зала — центра композиции главного корпуса. Его кессонированный купол был украшен живописью и лепкой; зал освещался большим проемом в куполе. Греческий зал окружали коринфские колонны искусственного мрамора зеленоватого цвета; потолок был украшен живописью.



1. Дворец в Павловске. 1782—1785 гг. Арх. Ч. Камерон. 2. Дворец в Батурине. 1799—1803 гг. Арх. Ч. Камерон



Павловск, Ленинградск. обл. 1. Генеральный план парка. 2. Павильон «Трех граций». 1797—1799 гг. Арх. Ч. Камерон. 3. Павильон «Храм Дружбы». 1780—1782 гг. Арх. Ч. Камерон

Здание дворца, построенного Камероном, дошло до нас с рядом существенных изменений. Еще при жизни самого Камерона оно было сильно перестроено и расширено архитектором Бренной, который надстроил одноэтажные переходы, галереи и боковые флигели, а также пристроил корпуса, замыкающие парадный двор со стороны главного подъезда. После большого пожара 1808 г. здание было восстановлено под руководством Воронихина, одновременно выполнившего в нем отделку ряда новых помещений.

В 1941—1944 гг., во время оккупации Павловска фашистскими захватчиками, здание дворца было сильно повреждено и бо́льшая часть внутренней отделки его разрушена.

В противоположность регулярному царскосельскому дворцовому саду с правильными дорожками и площадками, обсаженными подстриженными липами и кустарниками, с трельяжами и боскетами Камерон создал Павловский парк как пейзажный, основанный на красоте естественной природы. Из парковых сооружений Камерона в Павловске наиболее известны: так называемая колоннада Аполлона, павильон «Трех граций», вольер, обелиск, Елизаветин павильон и «Храм дружбы» — ротонда, окруженная шестнадцатью греко-дорическими каннелированными колоннами и завершенная пологим куполом (стр. 390). Храм дружбы (1780—1782 гг.), сооруженный на мысу р. Славянки, может служить характерным примером постановки паркового павильона при натуральной, пейзажной планировке с расчетом на раскрытие здания с различных сторон и в различных аспектах при приближении к нему по живописно распланированным дорожкам парка.

Павловский дворец и парк свидетельствуют о том, что Камерон постепенно все больше и больше осваивал русские национальные традиции. В общей композиции Павловского дворца Камерон следовал традиционной схеме русского усадебного дома. Композиция плана центрального дома тесно связана с типом дома, определенным Петровским-Алабиным Казакова и Таицами Старова. В своих парковых композициях Камерон широко пользовался приемами, разработанными еще в предыдущем десятилетии архитекторами Нееловыми в их постройках в Екатерининском парке.

Помимо работ в Павловске и Царском селе, известна крупная постройка Камерона в провинции — величественный дворец-усадьба Разумовского в Батурине Черниговской обл. (1799—1803 гг.), оставшийся недостроенным (стр. 226). Компактность расположения помещений дворца, тонкая прорисовка восьмиколонного ионического портика, поставленного во всю ширину здания на высокий цокольный этаж, мягкость очертаний объема, обусловленная полукруглыми выступами, и глубина портика придают облику дворца величественный и вместе с тем интимный характер. Батуринский дворец, расположенный на высоком берегу р. Сейма, построенный по традиционной схеме русских усадеб этого времени, с центральным домом, боковыми флигелями и окруженный парком, представляет собой один из замечательных образцов дворцовых усадеб России.

Творчество Камерона, несмотря на его высокое мастерство, в целом не имело прямых последователей в русском зодчестве. Причиной этого было то, что Камерону пришлось работать исключительно при царском дворе и он был мало связан с ведущими градостроительными начинаниями русской архитектуры. В некоторых произведениях Камерона, например в Холодных банях, проявились тенденции к пассивной археологической точности и рафинированности в воспроизведении эллинистических форм и приемов. В то же время в лучших произведениях Камерона, как, например, в Павловске, ему удалось сочетать строгую ясность и простоту сооружений, интимную разработку интерьеров и поэтическое чувство природы.

То широкое применение своеобразных отделочных материалов (ценных натуральных камней, цветного стекла, фарфора, фаянса, наборного дерева и т. д.), которое так успешно осуществляли Ринальди и Камерон, стало возможным благодаря значительному развитию русской промышленности, предоставившей в те годы архитекторам новые декоративные средства. Одним из примеров придворного декоративного искусства этого времени, но менее утонченного, нежели искусство Камерона, могут служить произведения арх. Бренны.

Викентий Францевич Бренна (1740-е гг. — 1819 г., в Петербурге с 1780 по 1801 гг.) занимался первоначально декоративной живописью, но при Павле I выступил и как архитектор. Им были частично перестроены Гатчинский, Павловский и Каменноостровский дворцы и заново отделаны многие залы и комнаты в них. Он выстроил по проекту Баженова Михайловский (Инженерный) замок и выполнил по своим проектам бо́льшую часть его внутренней отделки.

Для Бренны-декоратора характерно обильное применение лепки. Он широко пользовался позолотой (обычно в сочетании с белым), выделявшейся на общем светло тонированном фоне стен и перекрытий. Бренна был очень неровным

мастером: иногда он проявлял себя умелым декоратором и эффектно строил свои композиции (парадная спальня и Чесменская галерея Гатчинского дворца), иногда крайне перегружал их случайными, мало связанными между собой элементами. С лучшей стороны дарования Бренны проявились в таких его монументальных сооружениях, как обелиск Румянцеву (1799 г.).

Видное место среди зодчих конца столетия принадлежит Е. Т. Соколову. Егор Тимофеевич Соколов (1750—1821 гг.) был опытным строителем-практиком. Крупной самостоятельной постройкой Соколова было старое здание Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (1795—1801 гг.; см. стр. 219). Соколов удачно разрешил задачу постановки здания на углу основных магистралей города, соединив два просто и строго обработанных, поставленных под углом симметричных библиотечных корпуса овальным залом и вестибюлем со стороны двора. Выходящий на угол Невского и Садовой овальный зал выделен поставленной на высокий рустованный цоколь колоннадой ионического ордера. По осям колонн на венчающем карнизе были поставлены статуи, усиливавшие архитектурную выразительность угла. Соколов принимал участие в строительстве ряда крупнейших сооружений, в том числе дворца в Пелле и Михайловского (Инженерного) замка.

в) Архитектура Москвы 70-х—90-х гг.

В последнюю треть XVIII столетия Москва продолжала играть роль крупнейшего промышленного и культурного центра страны наряду с быстро развивавшимся Петербургом. В это время в Москве велось большое строительство. Учрежденная в Петербурге Комиссия строения мало влияла на ход строительства Москвы, поэтому в 1773 г. в Москве был учрежден специальный «Отделенный» департамент Комиссии, ускоривший и завершивший составление нового генерального плана Москвы, утвержденного в 1775 г. Этот проект, сохраняя радиально-кольцевую структуру города, намечал развитие центральных районов Москвы с цепью площадей, расположенных полукольцом вдоль стен Кремля и Китай-города, и с устройством кольца бульваров на месте полуразрушенной стены Белого города. Проект точно определял границу города по Камер-Коллежскому валу, которым в 1742 г. была обнесена Москва. Центральные площади и разрывы бульваров в местах их пересечения с радиальными улицами предполагалось обстроить крупными частными зданиями.

В 1786 г. в этот проект были внесены некоторые изменения. Главное внимание переносилось на упорядочение территории на месте снесенных стен Белого города. Здесь закреплялась система площадей на главных пересечениях кольца будущих бульваров. В центральной части города были сохранены существующие поныне площади — Красная, Охотный ряд и др. Для проведения в жизнь утвержденного плана, и в особенности для развития каменного строительства, в 1775 г. был учрежден специальный орган — Каменный приказ (существовал до 1782 г.), утверждавший представленные проекты и разрабатывавший чертежи преимущественно для рядового строительства.

Многие из намеченных в это время градостроительных мероприятий получили в последующее время осуществление, несмотря на противодействие собственников крупных дворянских усадеб.

В строительстве Москвы и Подмосковья 70-х—90-х гг. важнейшую роль играли два крупнейших зодчих этого времени — Баженов и особенно Казаков. Наряду с ними большое значение имела также деятельность таких архитекторов, как Иван Еготов, Елезвой Назаров, Родион Казаков, Карл Бланк, Семен Карин, Николай Легран, Алексей Бакарев и многие другие мастера, развивавшие особенности московской архитектурной школы. Это можно проследить на примерах таких крупных сооружений, как Военный госпиталь И. Еготова, Шереметевский странноприимный дом Е. Назарова, дом Баташова Р. Казакова, Кригс-комиссариат Леграна, а также на рядовой застройке Москвы и на загородном строительстве подмосковных дворцов-усадеб.

Кригс-комиссариат (военный комиссариат) построен в 1778—1780-х гг. арх. Николаем Леграном (1738—1799 гг.). Основной деятельностью Леграна была планировка и наблюдение за застройкой Москвы. В 1774 г. он был главным архитектором Отделенного департамента комиссии строений. С 1775 г. он был старшим архитектором Каменного приказа, с 1791 г. состоял в штате «Управы благочиния», где происходило утверждение проектов на ремонт и постройку частновладельческих домов в Москве.

Здание Кригс-комиссариата (стр. 231) состоит из трехэтажного главного корпуса, выдвинутого на линию набережной, и примыкающих к нему двухэтажных складов для военной амуниции, расположенных вокруг почти квадратного двора. Четыре угла здания обработаны в виде круглых башен, увенчанных куполами. Со стороны двора склады были окружены открытыми галереями, позднее заложенными. По своей общей плани-

ровке здание напоминало древнерусские гостиные дворы.

Кригс-комиссариат включался в цепь архитектурных ансамблей, украшавших берег Москвы-реки, и соответствовал массиву Воспитательного дома, расположенного на другом берегу.

Фасады Кригс-комиссариата разработаны в простых, монументальных формах. Богаче обработаны только фасад со стороны набережной и фасад главного корпуса, выходящий во двор со стороны Садовнической улицы (ул. Осипенко). Членение монументальных фасадов плоскими пилястрами, характер очертания оконных проемов, пропорции карниза и некоторые другие детали архитектуры здания свидетельствуют о творческом воздействии М. Казакова, особенно в угловых башнях фасада на реку.

Дом Баташова (ныне городская больница) построен, вероятно, Родионом Казаковым при участии крепостного архитектора М. Кисельникова.

Родион Родионович Казаков (1755—1803 гг.), однофамилец М. Казакова, сын прапорщика, с 1770 по 1777 гг. был архитекторским учеником в команде Баженова, затем помощником у Баженова и Казакова. С 1781 по 1792 гг. работал архитектором у Потемкина в Крыму и в Херсоне. В 1801 г., после ухода М. Казакова в отставку, Родион Казаков был назначен на его должность — главного архитектора Экспедиции кремлевских строений.

Дом Баташова (1798—1802 гг.) — характерный для московской архитектуры пример изменения планировки усадьбы в зависимости от условий участка, в данном случае рельефа местности и обращенности бокового фасада в сторону р. Яузы (стр. 391). Главный корпус Г-образной формы несколько отступает от линии улицы, образуя широкий двор небольшой глубины, отделенный от улицы боковыми флигелями и чугунной оградой с богато декорированными воротами. Ажурная ограда, напоминающая решетку Летнего сада, и ворота с пилонами, богато декорированными нишами в форме раковин и увенчанными фигурами львов и вазами, представляют собой один из лучших и характернейших образцов такого рода композиций в Москве. Шестиколонный коринфский портик с фронтоном, поднятый на рустованный цокольный этаж главного корпуса, контрастирует с гладкой стеной фасада, украшенной лишь небольшими декоративными вставками прямоугольной и круглой формы, вдавленными в стену в манере М. Казакова. Боковой, дворовый фасад с глубокой лоджией обработан декоративными вставками. Все здание выполнено в ясных, классических формах.

Из московских построек Р. Казакова известны также колокольня Андроникова монастыря и церковь Мартина Исповедника (1782—1793 гг.).

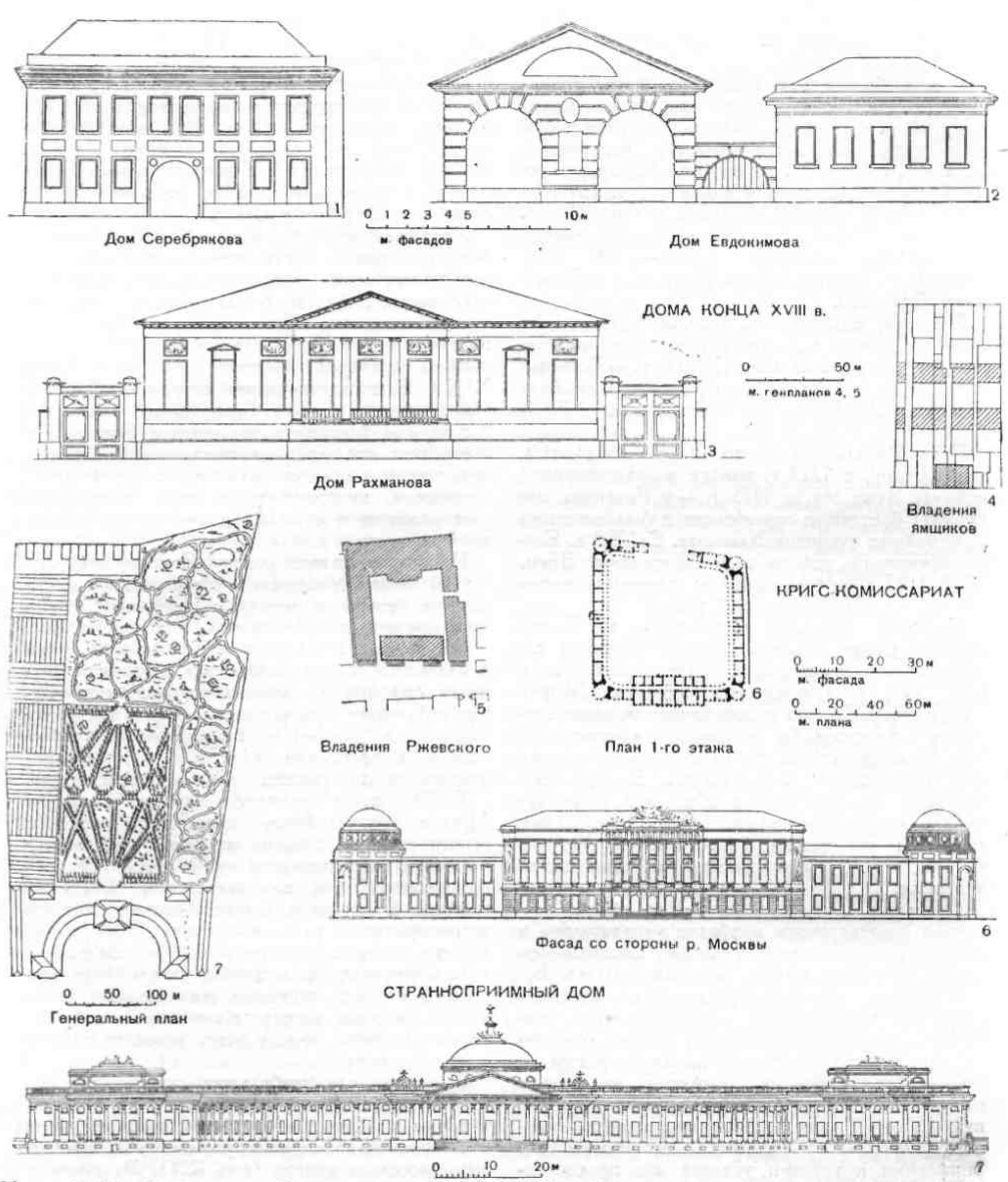
Одной из крупнейших построек Москвы конца XVIII в. является Странноприимный дом Шереметева (ныне Институт им. Склифасовского), построенный в 1794 г. по проекту арх. Елезвоя Семеновича Назарова (1747—1822 гг.; стр. 231). Назаров — бывший крепостной, отпущенный на волю, — был в течение пяти лет (1768—1773 гг.) помощником архитектора в баженовской Экспедиции кремлевского строения, и его творчество складывалось под непосредственным воздействием Баженова.

В центре полукруглого двухэтажного здания Странноприимного дома расположена церковь с куполом. Левое крыло занимала богадельня (первый этаж — для мужчин, второй — для женщин); правое крыло было отведено под больницу. В подвальном этаже размещался обслуживающий персонал и находились подсобные помещения. Два флигеля во дворе были предназначены под квартиры администрации.

В процессе строительства к проектированию сооружения в 1803 г. был привлечен Кваренги, который ввел в почти законченное сооружение ряд изменений. Портик Назарова со сдвоенными колоннами был заменен существующей ныне полукруглой колоннадой (стр. 391). По проекту Кваренги были пристроены также два портика в средней части крыльев дома, портики с балюстрадой торцевых фасадов здания и выполнены обходная галерея и внутреннее убранство церкви. По его же проекту построены флигели во дворе.

На этом примере можно проследить, как поразному подходили к решению одной и той же задачи мастера, исходя из различных идей. Ученик Баженова, Назаров выделил большую полукруглую площадь перед домом, чему логически отвечал незначительно выступающий портик, и подчеркнул таким образом общественное назначение здания. Кваренги, наоборот, выделил объем церкви. Выдвинув его вперед и усилив полукруглой колоннадой, он подчеркнул мемориальное назначение здания, сооруженного для увековечения памяти умершей перед тем жены Шереметева, бывшей крепостной актрисы Ковалевой (по сцене Жемчуговой).

Здание построено из кирпича и оштукатурено. Колонны портиков — белокаменные; колонны внутри церкви — мраморные. Строили здание крепостные архитекторы Шереметева П. Аргунов, Д. Дикушин, А. Миронов. Скульптуры внутри были выполнены Г. Замараевым



Москва. 1. Дом Серебрякова за Земляным городом. 1782 г. 2. Дом Евдокимова в Земляном городе. 1799 г. 3. Дом Рахманова. Конец XVIII в. 4. Генеральный план владения в Рогожской-Ямской слободе. 1783 г. 5. Генеральный план дома Ржевского в Китай-городе. Конец XVIII в. 6. Странноприимный дом (ныне Институт им. Склифасовского). 1794—1807 гг. Проект арх. Е. С. Назарова. 7. Кригскомиссариат. 1778—1780-е гг. Арх. Н. Н. Легран

и Т. Тимофеевым. Отделка интерьеров церкви с росписью плафона и парусов выполнена художником И. Скотти.

В этом больничном здании сохранена традиционная для Москвы схема усадебного плана композиции с главным зданием, расположенным полукругом, с парадным двором и регулярным парком, разбитым, по проекту Назарова, на обширном участке позади здания (стр. 231).

К крупным работам Назарова, помимо Странноприимного дома, относится также церковь Лазаревского кладбища (1774—1787 гг.), близкая по архитектурным приемам к сооружениям Баженова.

Наиболее выдающимся произведением зодчих школы Казакова является великолепный образец архитектуры Москвы конца XVIII в. — Военный госпиталь в Лефортове (ныне госпиталь им. Бурденко), построенный И. Еготовым в 1798—1802 гг.

Иван Васильевич Еготов (1756—1814 гг.), сын слесаря, с 1773 г. учился в архитектурной команде Баженова, с 1775 г. — у Казакова, где проявил блестящие способности и был одним из любимейших учеников Казакова. С 1788 г. Еготов производил работы по восстановлению Кремля. В 1803 г. он был назначен главным директором чертежной Кремлевской экспедиции.

Еготовым сооружен выходящий на Госпитальную улицу главный корпус госпиталя, состоящий из трехэтажной центральной части (стр. 392) и двухэтажных крыльев. Между сооружением Еготова и построенными ранее зданиями существовали разрывы; современную сплошную замкнутую форму госпиталь получил при последующих перестройках. Выстроенный Еготовым главный корпус объединил существовавшие ранее разрозненные здания в целостный ансамбль: ось строго симметричного главного корпуса стала одновременно и осью всего ансамбля.

Основные черты архитектурного облика госпиталя сосредоточены наиболее выразительно в его центральном объеме, рельефно выступающем вперед за линию фасада боковых крыльев. Величественная приподнятость образа, соответствующая общественному значению этого старейшего лечебного заведения в России, создается прежде всего введением крупного ордера со сдвоенными колоннами, поднятого на высоту второго этажа с постановкой колоннады на монументальный цоколь. Выразительность мощного центрального портика с огромными коринфскими колоннами усилена его противопоставлением меньшим по размерам ионическим портикам боковых крыльев и миниатюрным колонкам наличников окон. Парадная праздничность архитектуры здания создается богатой игрой светотеневых и цветовых контрастов, белизной архитектурных и декоративных деталей, особенно выразительных на фоне темных плоскостей стен и затененной лоджии, а также скульптурной декорацией фасада центрального объема, контрастирующего со скупыми плоскостями стен боковых крыльев.

Протяженность плоскостно разработанного фасада, огромные глади стен, противопоставленные пластически богатым портикам, введение скульптуры и барельефов и трактовка архитектурных элементов свидетельствуют о появлении приемов, получивших широкое развитие в русской архитектуре позднее, в первой трети XIX в. В этом отношении госпиталь Еготова имеет сходные черты с Голицынской больницей Казакова и Михайловским замком Баженова и показывает, что передовые представители московской школы в лучших своих произведениях предвосхищали художественные идеи, получившие свое развитие в русской архитектуре последующего времени.

Из сохранившихся работ Еготова известны также беседки Миловида и Нерастанкина в Царицыне, беседка и ограда с воротами Слободского дворца, дом Дурасова в Люблюне и др.

Рядовая жилая застройка. В связи с развитием промышленности и административными реформами, вызвавшими приток населения в большие города, рядовая жилая застройка Москвы в 70-х—90-х гг. возросла количественно и приобрела значительную диференцированность по степени достатка владельцев.

В 70-е гг. в рядовую жилую застройку Москвы все устойчивее проникают элементы регулирования, которые особенно усиливаются в связи с составлением плана Москвы 1775 г. и организацией для его проведения Каменного приказа. В эти годы широко распространяется встречавшаяся и ранее постановка домов вдоль фронта улицы со входом со двора, создающая теперь непрерывную застройку улицы. Дома возводятся часто по проектам, составленным в Каменном приказе, нередко с симметрической планировкой самого дома и всего домового участка с его строениями.

В центре, где наибольшая скученность застройки наблюдалась в пределах Китай-города, впервые в Москве появляются доходные дома с застройкой по периметру участка и замкнутым двором в центре (стр. 231). За кольцом Земляного города, на окраинах Москвы, где

ютился рабочий и ремесленный люд, застройка этих лет мало отличалась по характеру от застройки 60-х гг.: она состояла из маленьких домиков, густо населенных беднейшими слоями населения. Дома в центре, как правило, были каменные или деревянные оштукатуренные, однако и в центральных районах в те годы часто можно было видеть маленькие деревянные неоштукатуренные, вросшие в землю домики.

В широком городском строительстве, выполнявшемся обычно малоизвестными архитекторами или просто мастерами-плотниками, нередко в упрощенном или искаженном виде повторялись те же архитектурные формы, в которых в это время возводились и крупные здания города. В эти годы в рядовом строительстве наблюдается отказ от сложных фигурных деталей, свойственных архитектуре середины века. Здания приобретают более строгую симметричность и декорируются формами классического ордера; лопатки продолжают оставаться одним из распространенных элементов обработки фасадов. Для кирпичных домов характерно применение белокаменных деталей (цоколь, наличники окон, большого выноса карниз и т. п.). В двухэтажных зданиях окна часто объединяются по вертикали филенками (стр. 231). Деревянные дома или обшивают тесом в подражание рустовке каменных стен, или оштукатуривают, сохраняя богатый карниз, гладкую подоконную плиту и простой цоколь.

Примерами рядовой жилой застройки Москвы могут служить несохранившиеся до нашего времени двухэтажный дом купца Серебрякова в Лефортове (1782 г.), дом купца Евдокимова у Смоленской площади (1799 г.), приведенный в альбоме Казакова дом Рахманова (конец XVIII в.; стр. 231) и маленький домик секретаря Каблукова на Остоженке (1766 г.; см. стр. 150).

От массовой жилой застройки окраин, застраивавшихся, как правило, сплошь деревянными домами и без проектов, следов не сохранилось.

П о д м о с к о в н ы е д в о р ц ы - у с а д ь б ы. В последней трети XVIII в. освобожденное от обязательной государственной службы дворянство потянулось в свои усадьбы и, располагая иногда огромными средствами, принялось их обстраивать. Особенно сильно развернулось строительство усадеб под Москвой, в которой обосновывались на постоянное жительство отставные вельможи. Около Москвы, крупнейшего экономического центра, предпочитало жить и развлекаться свободное от службы дворянство. Существовавшие подмосковные дворянские усадьбы перестраивались в соответствии с новыми вкусами. Некоторые подмосковные усадьбы этого времени, принадлежавшие придворным вельможам, как например, Кусково, Останкино и Архангельское, представляли собой настоящие загородные дворцы. Знати посильно стремилось подражать в усадебном строительстве и все подмосковное дворянство (усадьбы Петровское-Алабино, Быково, Валуево, Гребнево, Люблино, Середниково, Черемушки, Пехра-Яковлевское и многие другие).

Усадьба, строившаяся, как правило, на берегу реки или пруда, с живописным видом из окон помещичьего дома, включала главный дом, хозяйственные постройки и обширный парк. Обычной принадлежностью усадьбы была церковь, а в больших богатых усадьбах — и театр. Приемы планировки усадьбы были разнообразны, они зависели от рельефа местности, богатства владельцев и характера хозяйства; однако почти всегда в основе планировки лежала четкая схема построения генерального плана по единой оси, проходящей через центр главного здания, являющегося обычно центром всей композиции усадьбы. Все хозяйственные строения и жилища крепостных обычно располагались отдельной группой, в стороне от главного дома, за парком. Парк, имевший перед домом регулярную разбивку, а дальше переходивший в пейзажный, располагался с южной стороны дома или окружал его. Среди парковых насаждений, образовывавших красивые аллеи, наряду с обычными для Подмосковья древесными породами — липой, кленом, березой, рябиной, дубом и т. д. — были распространены и редкие для этого района сорта деревьев, например кедр, пихта, лиственница. В парках разбивались цветники, устраивались оранжереи; в озерах и прудах разводилась рыба и водоплавающая птица.

Дома подмосковных дворцов-усадеб по составу своих помещений и их убранству нередко не уступали крупным городским дворцам. Это были симметричные здания с парадным подъездным двором и с рядом роскошно декорированных и обставленных помещений. Наиболее парадными из них были гостиные, приемные залы, залы для танцев, столовые и т. п., что соответствовало большому развитию среди дворянства того времени общественных форм быта. Парадные помещения обычно располагались анфиладой. Жилые комнаты занимали в доме более скромное место; многочисленные слуги, приживалки и прочий зависимый от хозяина люд размещались в цокольном этаже, на тесных антресолях или во флигелях.

Рассматривая архитектуру усадеб, не следует забывать, что комплекс построек усадьбы обычно возводился не одновременно, а в течение длительного времени и отражал изменение запросов и художественных вкусов целого ряда поколений. Примером может служить дворец в Архангельском, строившийся в продолжение 50 лет (1780—1831 гг.).

Одним из самых ранних больших дворцово-парковых ансамблей второй половины XVIII в. была усадьба Кусково (ныне музей-усадьба), принадлежавшая Шереметеву. Кусково было создано силами крепостных архитекторов, которых возглавлял до 1768 г. Федор Аргунов, а впоследствии А. Миронов.

Старый дворец (1751 г.) был перестроен в 1777 г. Деревянный, но выдержанный в формах каменной архитектуры ранней русской классики второй половины XVIII в. Кусковский дворец своим главным фасадом с выступающим портиком и пандусами подъезда обращен в сторону большого пруда (стр. 393). Противоположный, парковый фасад раскрыт к партеру, обильно украшенному скульптурой и замыкающемуся оранжереей. В парке, на открытом воздухе, был устроен «воздушный театр». По обеим сторонам партера, среди аллей, были разбросаны разнообразные сооружения — типичные образцы архитектуры увеселительного парка: Китайская беседка, Эрмитаж, Голландский и Итальянский домики и т. д., сооружения, построенные большей частью в 50-х гг. в живописно-декоративных формах архитектуры середины века. Регулярная часть парка отделена от пейзажной рвом и валом.

Роскошные интерьеры дворца, в особенности большой Белый зал, главный зал дворца, богато обработаны росписями, лепкой, позолотой, зеркалами, декоративными тканями и т. п. Роскошь внутреннего убранства (стр. 393) контрастирует с простотой наружной обработки дворца.

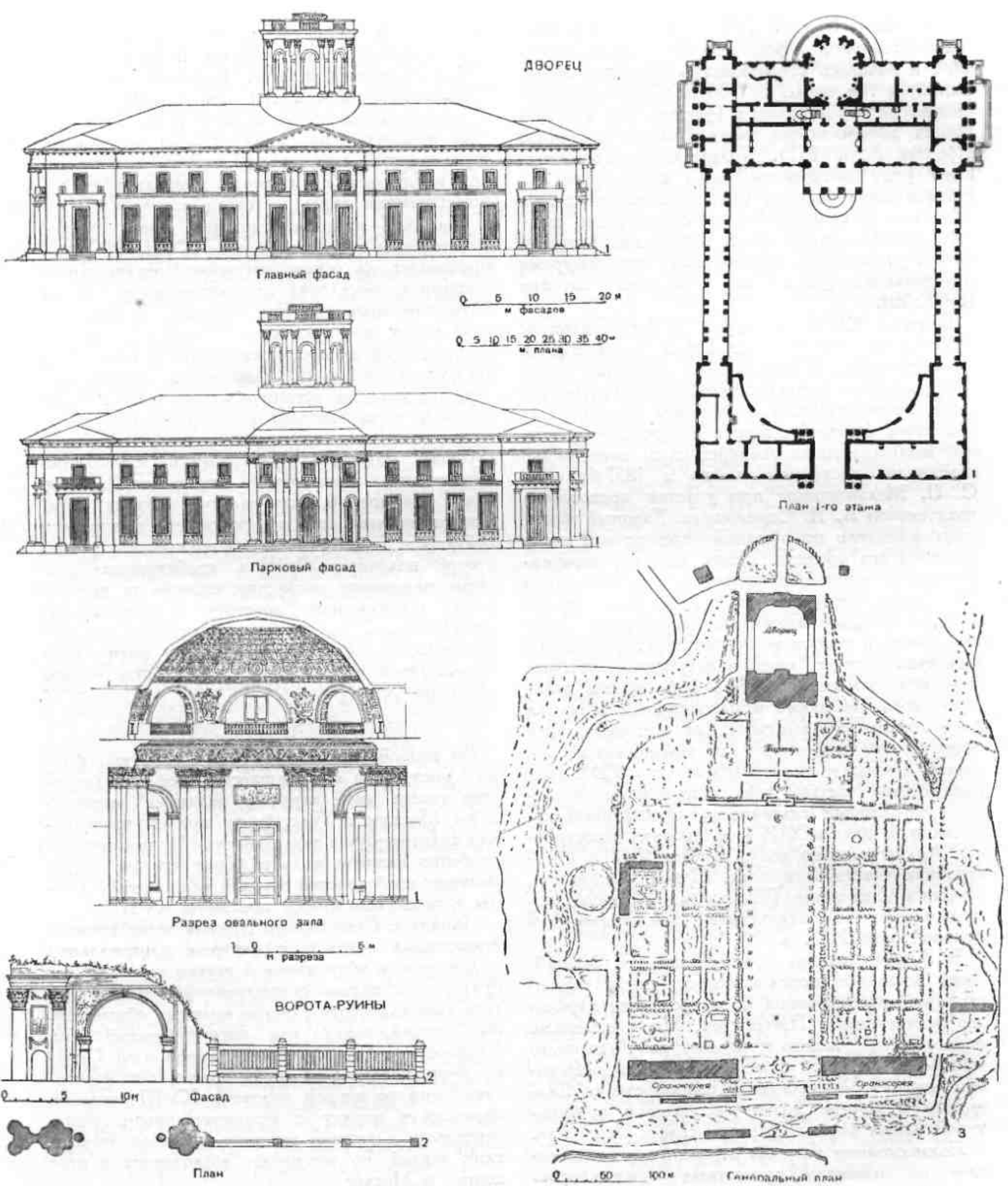
На архитектурно-планировочную систему Кускова отчасти оказали влияние загородные дворцовые резиденции Петербурга, сложившиеся в это время, в частности Петергоф, Царское село, Ораниенбаум.

Другая подмосковная усадьба Шереметевых — Останкино (ныне музей-усадьба, стр. 394) — построена в 90-х гг. XVIII в. крепостными архитекторами Павлом Аргуновым, А. Мироновым, Г. Дикушиным и П. Бизяевым по переработанному ими проекту Кампорези. В комплекс усадьбы включена церковь XVII в., входившая в состав бывшей здесь ранее усадьбы князей Черкасских. По композиции главное здание дворца имеет традиционную усадебную планировку, развитую применительно к требованиям, предъявляемым к богатым усадьбам дворцового типа.

В отличие от обычных усадеб, центральное и главное место в Останкинском дворце занимает большой театральный зал с обширной сценой, во время балов превращавшийся в единый зал для танцев (стр. 394). В боковых флигелях расположены Итальянский и Египетский павильоны; первый из них служил приемной, второй — концертным залом. Богато отделанные залы дворца представляют собой изумительную по красоте анфиладу (стр. 394). Жилые и хозяйственные помещения дворца отодвинуты на второй план и размещены в пристройках. Дворец построен из дерева, но, так же как и дворец в Кускове, выполнен в формах каменной архитектуры. Преимущественно из дерева выполнена и тончайшая отделка его интерьеров, имитирующая другие материалы, как например, мрамор, бронзу и лепку. Вся отделка дворца осуществлена крепостными мастерами Шереметева, работавшими по рисункам также крепостных строителей дворца. Парк, разбитый по проекту А. Миронова, состоит из двух частей — регулярной и пейзажной; от дворца, через богато украшенный статуями партер парка, идет прямая аллея, подводящая к прудам. Огромный пруд находится и перед главным фасадом дворца. В большой строгости архитектурных форм дворца, в соподчинении его объемов, четкости членений и в большой простоте декоративной разработки останкинского парка видно дальнейшее, по сравнению с Кусковым, развитие классических принципов.

Пример наиболее строгого и последовательного проведения этих принципов в усадебном строительстве — усадьба Архангельское (ныне санаторий Советской Армии), принадлежавшая вначале Голицыну, потом Юсупову. Стоящий на высоком месте дворец в Архангельском составляет доминирующее центральное ядро всей строго симметричной композиции ансамбля, по продольной оси которого расположены въездные ворота, парадный двор, дворец и развернуты террасы партера, уводящие глаз через парк к свободному пейзажу. По сторонам партера был разбит регулярный парк, ограничивавшийся со стороны реки корпусами оранжерей (стр. 235).

Постройка дворца относится к 80-м гг. XVIII в., когда был перепланирован существовавший еще с 30-х гг. парк и вместо старого небольшого деревянного дома начали возводить дворец. Дворец строился медленно: снаружи он был закончен в 1797—1798 гг., внутри только



Архангельское, подмосковная усадьба. 1730—1831 гг. 1. Дворец. 1780-е—1831-е гг. Проект арх. де Герн. 2. Ворота-руины. 1786 г. 3. Генеральный план усадьбы (около 1830 г.)

в XIX в. В 80-х гг. XVIII в. было устроено водоснабжение для фонтанов, в основном разбит парк и началось строительство парковых сооружений; в том числе в 1786 г. были возведены оранжерея с флигелями и Руинные или Римские ворота, оформляющие въезд в парк с восточной стороны (стр. 235). Увлечение воспроизведением руин античности было характерно для строительства богатых усадеб второй половины XVIII в. К началу 90-х гг. со стороны садового фасада дворца были выстроены террасы, богато украшенные мраморными скульптурами и возвышающиеся над зеленью партера (стр. 395).

В конце XVIII в. дворец в Архангельском строился по проекту де Герна крепостными архитекторами. Первоначально парадный двор, обрамленный с каждой стороны двенадцатью парами величественных тосканских колонн, был открытым. Въездные ворота с аркой, украшенной изображениями летящих слав, замкнувшие колоннады, построены только в 1817 г. арх. С. П. Мельниковым при участии крепостного архитектора В. Я. Стрижакова. Главный фасад дома выполнен по обычной трехчастной схеме усадеб этого времени. Центр выделен четырехколонным ионическим портиком с треугольным фронтоном, боковые части подчеркнуты ризалитами, к которым примыкают колоннады. Садовый фасад в основном соответствует дворовому. Различия состоят лишь в отсутствии боковых колоннад, замененных здесь небольшими двухколонными портиками и находящимся в центре фасада овальным выступом, за которым находится богато отделанный главный парадный зал дворца с купольным покрытием (стр. 235). Над центральной частью дома возвышается бельведер, украшенный сдвоенными коринфскими колонками. В начале XIX в. в больших перестройках Архангельского после пожара 1812 г. и достройках участвовали Бове, Жуков, Мельников, Тюрин и Стрижаков. Они придали зданию дворца и парку облик, характерный для архитектуры первой трети XIX в.

В Архангельском, принадлежавшем богатейшему вельможе, прослеживается связь подмосковных дворцов-усадеб с загородными царскими резиденциями Петербурга. Многочисленные парковые сооружения и скульптуры Архангельского — «Каприз», «Прелестный вид», «Руинные ворота», «Аполлонова роща», статуя Екатерины и многие другие — сходны с архитектурой малых форм в Царском селе и Павловске.

Подмосковные усадьбы строились в большинстве по проектам крепостных архитекторов. В их числе были такие выдающиеся зодчие, как упомянутые выше Федор и Павел Аргуновы, Алексей Миронов, Григорий Дикушин. Крепостные мастера сыграли огромную роль в развитии усадебной архитектуры. Воспитанные преимущественно на технике деревянного строительства, нередко вышедшие из плотников, крепостные архитекторы вносили в нее художественные вкусы русского народа.

Усадьба — один из ведущих типов русской архитектуры второй половины XVIII в. — формировалась на основе народных традиционных принципов расселения, сложившихся еще в древнерусском зодчестве. Это создавало благоприятную почву для развития в новом усадебном строительстве древнерусских национальных архитектурных традиций. Поэтому в архитектуре русской усадьбы органически сочетаются с античными классическими и получают дальнейшее развитие лучшие традиционные черты древнерусского зодчества: раскрытость композиции сооружения, компактность основного здания, связь с природой, активная организация средствами архитектуры окружающего природного пейзажа и др. Это сообщает архитектуре усадеб второй половины XVIII в. свойственные русскому народному зодчеству спокойную величавость, благородную простоту и задушевную лиричность. Гуманистические основы русской классической архитектуры находят свое яркое выражение и в усадебном строительстве второй половины XVIII в.

* * *

Во второй половине XVIII в. в новых формах выступают сложившиеся ранее и получившие теперь иной характер различия архитектуры Москвы и Петербурга, причем интенсивная архитектурная деятельность Москвы сыграла особенно важную роль в формировании национальных особенностей русской классической школы архитектуры второй половины XVIII в.

Наряду с Петербургом Москва этого времени продолжала оставаться центром национальной культурной и общественной жизни страны. Рост культуры и подъем общественной жизни в Москве вызвали строительство крупных общественных зданий, таких, как Воспитательный дом, Университет, Голицынская больница и др. Однако общий характер застройки главнейших московских улиц во второй половине XVIII столетия определяли наряду с монументальными общественными зданиями также и ансамбли дворянских усадеб, во множестве возводимых в этот период в Москве.

Крупные, представительные здания усадеб, как правило, отодвинутые в глубину двора с выступающими к улице крыльями, с богатыми оградами и воротами, обычно украшенными скульптурой, контрастно выделялись на фоне более мелкой застройки. Они придавали новый, более парадный характер свободному, живописному архитектурному облику московских улиц, отразившему особенности холмистого природного рельефа Москвы и сложившийся характер ее застройки. Незначительное в Москве по сравнению с Петербургом влияние регулирующих органов также благоприятствовало характерным для Москвы свободе и разнообразию композиционных приемов архитектуры.

Как и прежде, условия расположения и характер новых монументальных зданий Москвы требовали от зодчих использования выразительности пластических качеств четких, компактных архитектурных объемов зданий, теперь возводимых в торжественных формах строгой классики.

В строительстве Петербурга в связи с дальнейшей разработкой системы регулярной городской застройки проводилась более строгая регламентация строительства. Обстройка велась главным образом «сплошной фасадой» единообразных зданий, что выявляло четкость и упорядоченность планировочной структуры города. Это обязывало архитекторов в их практической деятельности исходить из выразительности целого ансамбля улицы или площади, подчиняя этому единству архитектуру отдельного здания. В этих условиях вырабатывались характерные для зодчих Петербурга градостроительная дисциплина, сдержанность и строгий отбор архитектурных средств при разработке внешнего облика зданий, как составной части общей застройки улиц. Развитию этих черт способствовали также дух официальной строгости архитектуры столицы и правительственный характер ее главнейших зданий.

г) Архитектура провинции второй половины XVIII в.

Градостроительные идеи русской архитектуры XVIII столетия в значительной степени определили и передовой характер архитектуры провинции. Они нашли свое воплощение в последней четверти века в громадных по размаху и масштабам работах по переустройству старых и строительству новых городов страны.

Развитие помещичье-дворянской империи и необходимость борьбы с революционным движением широких крестьянских масс требовали от правительства усиления власти дворянства на местах, укрепления местного бюрократического аппарата. Реорганизация управления, а также быстрый экономический рост городов повлекли за собой массовое строительство городских административных и общественных зданий и связанное с этим переустройство городских центров, а в ряде случаев и целых городов на новых, регулярных началах. Большое строительство в провинции этого времени было вызвано несоответствием между существовавшей застройкой и новыми потребностями городской жизни. Все это привело к строительству в городах провинции новых типов зданий, как присутственные места, дворянские собрания и т. п.

Широкое переустройство городов послужило русским зодчим мощным толчком для приложения их творческих усилий к созданию первоклассных городских ансамблей. Архитекторы, составлявшие новые планы городов, развивали особенности их исторически сложившейся архитектуры, стремясь сочетать в целостном архитектурном ансамбле вновь возводимые здания с основными древними сооружениями города. Наряду с этим в градостроительной практике этого времени получили отражение и иные тенденции, выразившиеся в проникновении элементов казенщины, что приводило в ряде случаев к схематизму и сухой геометричности планировок отдельных городов.

Классовый характер архитектуры эпохи отчетливо сказался в резком разграничении застройки города по социальному признаку, что выразилось в композиционном выделении центра, заселенного дворянством и купечеством. Правила застройки этого времени содержали пункты, имевшие целью вытеснить неимущее население на окраины города. Так, в плане застройки Воронежа после пожара 1772 г. было сказано: «имеющим внутри города дворы, которые ныне, по бедности их, хороших домов и регулярного строения выстроить не могут, отвести место за ямской слободою особою улицею».

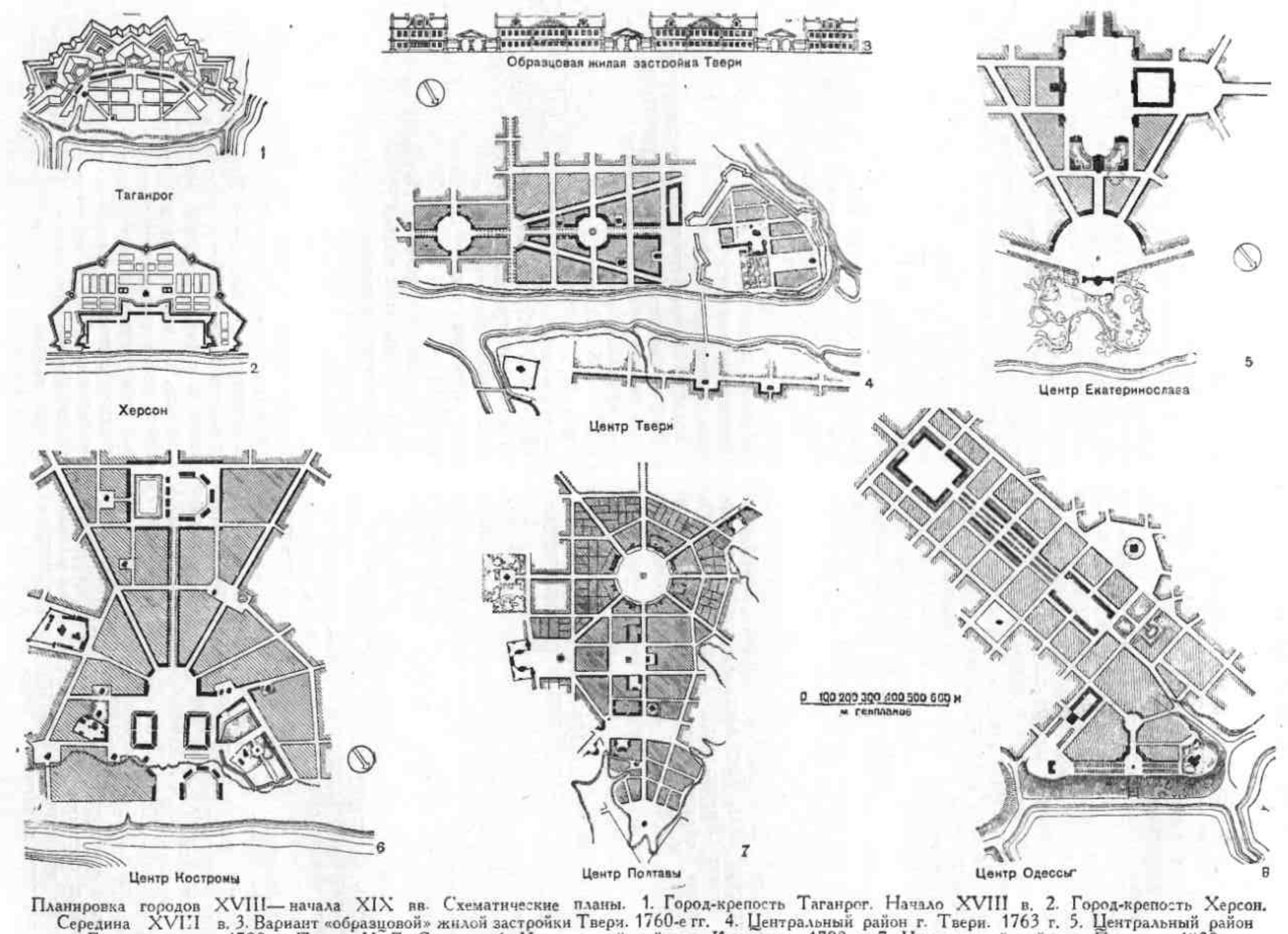
Одним из первых крупных мероприятий, в которых новое понимание города нашло свое конкретное выражение, были работы по перестройке Твери (г. Калинин) — города, лежавшего на пути между Петербургом и Москвой. Тверь после пожара была полностью перестроена на основе регулярного плана, составленного в 1763 г. Перестроенная по этому плану центральная часть города представляла собой трехлучевую композицию, раскрытую в сторону кремля (стр. 239). На главной, осевой магистрали размещались три различные по плану

площади — Торговая, Полуциркульная и Фонтанная; последняя была обстроена четырьмя однотипными корпусами присутственных мест, проект первоначального фасада которых был разработан М. Казаковым. В Фонтанной площади в Твери был создан новый тип площади, как элемента пространственной организации ансамбля города. Главным в ансамбле этой площади является не отдельное здание, а парадное архитектурное пространство, образованное четырьмя однотипными сооружениями. Три главнейших магистрали города создавали парадный подход к старому кремлю. Композиция была рассчитана на последовательное раскрытие лучших архитектурно-планировочных качеств города. Широкая, обсаженная деревьями центральная магистраль приводила через Ямскую слободу с круглой Торговой площадью к главной, Миллионной улице. Далее, от полуциркульной площади, расходились две «косые» транзитные магистрали, раскрывавшие панораму города. Центральная магистраль, подводя к следующей, восьмиугольной площади, украшенной обелиском, открывала путь к композиционному центру всего города — древнему кремлю с собором и колокольней. В кремле был построен с участием М. Казакова «Путевой дворец» — одно из наиболее значительных сооружений города. Мастерская композиция плана и застройка центральной части Твери были выполнены архитектором П. Никитиным и его помощниками, в том числе молодым М. Казаковым. При постройке Твери было положено и начало широкому применению «образцовых» проектов. В строительстве города было разработано несколько типов жилых зданий, рассчитанных на различный социальный состав населения и отличавшихся друг от друга по этажности, величине и строительным материалам. Основу застройки главных улиц составляли двухэтажные кирпичные оштукатуренные здания; на окраинах города допускались деревянные одноэтажные дома на каменном фундаменте. «Образцовые» проекты для Твери предусматривали различную протяженность жилых домов: однквартирного, сдвоенного и блочного (стр. 239). Блочными домами, растянутыми на всю длину квартала, застраивались центр города и его главные улицы.

В дальнейшем, на основе «образцовых» проектов Твери, Петербургской Комиссией строений были разработаны типы жилых домов, чертежи которых прилагались к планам городов для обязательного применения в строительстве. Однако это строительство в XVIII в. не превращалось в механическое повторение образцов. В проектах определялись лишь общие габариты и пропорции зданий, причем специальными оговорками допускалась известная свобода внутренней планировки и размещения архитектурных украшений на фасадах, соответственно бытовым потребностям и материальным возможностям застройщика.

Для разработанного в 1778 г. плана Ярославля, соединившего в себе радиальную и прямоугольную системы планировки, характерно сочетание в едином архитектурном ансамбле различных по времени сооружений. Новый центр Ярославля составляла группа из трех переходящих одна в другую площадей — Ильинской, Плацпарадной и Соборной. Ильинская площадь с храмом Ильи Пророка XVII в. была обстроена в годы переустройства города корпусами присутственных мест и домом генерал-губернатора. Улицы, как правило, были ориентированы на ценнейшие архитектурные памятники. Так, например, Ильинская церковь, расположенная в центре главной площади города, замыкала перспективу четырех основных улиц, на противоположных концах которых находились башни-ворота земляного города и другие здания. На противоположной, Соборной площади, в непосредственном соседстве с древним собором, на стрелке, было в начале XIX в. выстроено здание Демидовского лицея с двенадцатиколонным портиком коринфского ордера. Наконец, ансамбль средней, Плацпарадной площади создавался живописной группой сооружений Афанасьевского монастыря XVII в. наряду со строгими и простыми гражданскими и жилыми сооружениями конца XVIII — начала XIX вв. Это многообразие художественных форм, в котором памятники нескольких веков объединены в архитектурном ансамбле, создавало эффектный, своеобразный облик этого большого русского приволжского города.

В новой планировке Костромы (1781 г.) была развита ее прежняя, исторически сложившаяся радиальная структура плана, приведенная теперь в геометрически правильную систему (стр. 239). Новая центральная площадь разместилась над Волгой в центре города на пространстве, издревле занятом торгом, куда стягивались многочисленные радиальные улицы. Площадь имела многоугольную форму и была обстроена группой административных и общественных зданий. Ближе к берегу Волги были расположены два симметричных корпуса гостиного двора. Новая застройка центра была осуществлена с учетом характера соборных сооружений бывшего кремля и Богоявленского монастыря. Протяженные фасады гостиного двора и административных



Планировка городов XVIII — начала XIX вв. Схематические планы. 1. Город-крепость Таганрог. Начало XVIII в. 2. Город-крепость Херсон. Середина XVIII в. 3. Вариант «образцовой» жилой застройки Твери. 1760-е гг. 4. Центральный район г. Твери. 1763 г. 5. Центральный район г. Екатеринослава. 1790 г. Проект И. Е. Старова. 6. Центральный район г. Костромы. 1798 г. 7. Центральный район г. Полтавы. 1820 г. 8. Центральный район г. Одессы. 1828 г.

зданий сочетались здесь с вертикалями и сложным силуэтом многоглавых соборов; в новой, регулярной планировке города сохранилось его ярко выраженное самобытное лицо.

Помимо центральных губерний, во второй половине XVIII в. перестраивались и строились новые города также на обширных пространствах Новороссии и по побережью Черного моря. Крепости, возникшие в первой половине XVIII в., реорганизовались теперь в гражданские административно-культурные центры. При общих с центральной Россией градостроительных идеях русской архитектуры отличительной чертой планировки этих городов был их военно-крепостной характер. В строительстве этих городов крупную и самостоятельную роль играли русские специалисты — инженеры и градостроители, энергично отстаивавшие перед присылавшимися правительством иностранцами свое право на руководящую роль в строительстве.

В это время на Украине возникли такие города, как Екатеринослав (ныне Днепропетровск; стр. 239), Николаев, Херсон, Елизаветград (ныне Кировоград), Одесса (стр. 239). Коренным образом перестраивались Полтава (стр. 239), Кременчуг и другие города.

* * *

Переустройство городов конца XVIII в. составляет одну из важнейших сторон архитектурной деятельности этого периода.

Приведенные примеры показывают, как практические вопросы регулирования и упорядочения строительства городов, поставленные перед русскими зодчими еще в начале столетия, были подняты во второй половине XVIII в. до уровня больших проблем ансамблевой композиции. Однако ансамблевая застройка городов, отражая классовую структуру России того времени, осуществлялась в большинстве случаев только в основных, центральных районах города, занятых административными и церковными зданиями, домами дворянства и купечества.

В то же время в застройке провинциальных городов наблюдалось некоторое отставание в применении архитектурных форм и приемов. Формы и приемы начала и середины XVIII в. держались здесь дольше, чем в столицах. Примером этого может служить хотя бы особняк возле Сретенской церкви в Вологде, построенный в 1777 г. и имеющий обработку фасадов в духе столичных построек 30-х—40-х гг. XVIII в. (угловые рустованные лопатки, плоские междуэтажные тяги и карниз и такие же плоские, но с вычурным контуром, наличники окон обоих этажей).

Построенный уже в конце XVIII в. дом губернского правления в той же Вологде соединяет классическую композицию расчлененного пилястрами фасада с замысловатой формой капителей и тонкой лепниной, украшающей и стволы пилястр и оконные наличники. Карниз с модильонами, венчающий этот дом, сделан довольно плоским, будучи выполнен из кирпича.

Крупные административные и торговые здания провинциальных городов относятся большей частью к началу XIX в. Но и конец XVIII в. оставил несколько интересных построек этого рода. Таковы, например, присутственные места в Калуге (1780-е гг.), образующие прямоугольную площадь, посредине которой в 1801 г. арх. И. Е. Ясныгиным была начата постройка нового собора. Здание присутственных мест выстроено в виде двухэтажных корпусов с выделенным трехэтажным центром, соединенным с боковыми крыльями проездными арками. Арки, имеющие одинаковую вышину с корпусами, украшены парными полуколоннами.

Большой интерес представляет сохранившийся в Калуге сравнительно редкий памятник инженерно-архитектурного сооружения того времени — каменный мост через Березуйский овраг (1777—1778 гг.), построенный по проекту П. Никитина (стр. 396). В мощной архитектуре монументального калужского гостиного двора (1785—1821 гг.), занимающего огромный квартал в центре города, классические формы сочетаются с архитектурными мотивами допетровского времени, как у Баженова и Казакова (стр. 396).

В Нижнем-Новгороде (г. Горький) интересны торговые ряды 1782 г. близ Ивановского съезда, имеющие вид двухъярусной аркады, обходящей вокруг центрального здания и увенчанной строгой ионической колоннадой, лишенной характерных для провинциального строительства того времени архитектурных пережитков предшествующего периода (стр. 396).

Градостроительный опыт Западной Европы, где задача переустройства городов в таких масштабах и в такие короткие сроки никогда не ставилась, не мог служить примером русским зодчим, решавшим многообразные организационные, технические и художественные вопросы, связанные с массовым строительством. К этому делу были привлечены крупные столичные архитекторы. Достаточно назвать И. Старова, который работал над проектом застройки центров городов Екатеринослава, Воронежа, Пскова, Бо-

городицка и др., Никитина, работавшего для Твери и Калуги, М. Казакова, работавшего для Твери и Николаева, и др. Вместе с тем, и на местах выявилось не мало талантливых зодчих, создавших высококачественные здания и целые ансамбли. К ним можно отнести Ясныгина в Калуге, Сокольникова в Туле, Обухова в Смоленске и др. Творчеству этих зодчих принадлежат такие сооружения, как собор в Калуге, жилые дома и присутственные места в Ярославле, ансамбли жилых домов в Твери и Туле и многие другие.

Усадьбы. В усадьбах, так же как и в городах, скрещивались влияния столичной архитектуры и местных строительных традиций. При этом в крупных усадьбах, владельцы которых были связаны со столицами и стремились подражать столичной аристократии, местные традиции быстро вытеснялись новыми приемами классической архитектуры. Этому способствовало и то, что для ряда усадеб делали проекты столичные архитекторы: Баженов для Знаменки (Тамбовская обл.), Казаков для Алексина и Никольского-Погорелого (Смоленская обл.), Старов для Богородицка (Тульская обл.), Кваренги для Ляличей (бывш. Черниговская губ.), Камерон для Батурина (Черниговская обл.) и т. д.

Местные архитекторы, крепостные и вольнонаемные, внимательно присматривались к столичным архитектурным новинкам. Так, в доме усадьбы Мерчик Шидловских (Харьковская обл.), построенном в конце 1770-х гг. харьковским архитектором П. Ярославским, видно отражение ранних работ Баженова и Казакова. Дом в Мерчике представляет собой двухэтажное здание с боковыми ризалитами (стр. 397). Ризалиты украшены каннелированными ионическими пилястрами с подвешенными к их капителям гирляндами. Плоские лопатки членят стены других частей дома. Основные помещения дома образуют типичную для усадеб того времени анфиладу (стр. 397).

Похож на дом в Мерчике и более простой и крупный по размерам дом в вологодской усадьбе Межаковых Никольском (близ Кубинского озера), с такими же лопатками, объединяющими два верхних этажа, и нижним этажом трактованным как цокольный.

Позднее, к концу XVIII в., в связи с изменениями, происходившими в столичной архитектуре, исчезли последние отзвуки архитектуры середины столетия; в усадебных домах появились гладкие стены, на фоне которых выделялись портики и колоннады, украшавшие дома не только больших поместий, но и рядовых усадеб, в большом количестве разбросанных вокруг столиц и вдали от них.

В таких усадьбах, начиная с третьей четверти XVIII в., скромные дома с сенями, разделявшими кладовые и жилую половину, состоявшую из зал и двух-трех жилых комнат, начали уступать место более крупным домам, где в первом этаже располагались парадные помещения — вестибюль, зал, гостиные и большая столовая, а во втором этаже или антресолях — более низкие и тесные жилые комнаты. Увеличилось и число подсобных зданий вроде отдельно стоящей кухни, конюшен, амбаров и людской.

В это время обычной стала композиция усадьбы с парадным двором и парком, иногда регулярным в части, примыкающей к дому, а чаще пейзажным.

По сравнению с крупными усадьбами, в усадьбах небольших применялись более дешевые строительные и отделочные материалы. В такого рода усадьбах стены кирпичных зданий иногда не оштукатуривались, а только белились или окрашивались по кирпичу. Чаще в качестве основного строительного материала применялось дерево, нередко остававшееся в своем естественном виде: колонны — в виде вертикально поставленных бревен и обшивка стен тесом вразбежку, вместо рустовки. Взамен резных каменных деталей применялись гипсовые (базы и капители колонн и внутренние карнизы), внутри лепнина обычно заменялась росписью, часто имевшей вид скромного орнамента.

Из более значительных деталей внутренней архитектуры крупных усадеб можно отметить колонны, поддерживавшие хоры для музыкантов или потолки в залах, и изразцовые печи, имевшие вид целых архитектурных сооружений, с цоколем, пилястрами, нишами и антаблементом.

К концу XVIII в. не только крупные, но и небольшие усадебные дома стали более парадными благодаря портикам и симметричной композиции. Иногда эти дома были одноэтажными, вытянутыми по фасаду, с портиком в средней части, которому на садовом фасаде отвечал выступ зала или портик ротонды. В других случаях композиция малых домов следовала композиции более крупных. Так, дом подмосковной усадьбы Вешки (конец XVIII—начало XIX вв.) состоит из двухэтажного среднего здания с четырехколонным ионическим портиком и двух выдвинутых вперед одноэтажных флигелей, связанных со средним зданием идущими по четверти круга колоннадами из колонн-бревен, колонны портика оштукатурены и выделяются на фоне обшитых тесом стен (стр. 397).

Описанные типы усадебных домов с известными видоизменениями повторялись в большинстве русских усадеб конца XVIII—начала XIX вв.

* * *

Вторая половина XVIII в. — время формирования и развития основных черт классической школы в русской архитектуре второй половины XVIII — первой трети XIX вв. Наиболее видное место в архитектуре этого периода занимают: перепланировка городов, ансамблевая застройка их центров, строительство крупных зданий общественного назначения и загородных и городских дворянских усадеб.

Во второй половине XVIII в. получает дальнейшее развитие формирование городского ансамбля Петербурга и отчасти Москвы. Перепланировка и ансамблевая застройка затрагивают сотни провинциальных городов. В городском строительстве приобретают большой удельный вес здания общественного назначения: торговые ряды, театр, биржа, больница и др. Появляются совершенно новые виды зданий административных и общественных учреждений: почтамт, Академия художеств и Ассигнационный банк в Петербурге, Воспитательный дом, Университет и Сенат в Москве, присутственные места и дворянские собрания в провинции и т. д. Создается множество городских и загородных дворянских домов-усадеб нового типа, начиная от роскошных дворцов знати и кончая скромными дворянскими усадьбами и городскими особняками: Таврический дворец в Петербурге, дом Разумовского в Москве, подмосковные дворцы-усадьбы Кусково, Останкино, Архангельское и др. Дворянская усадьба была ведущим типом сооружения этого времени, и схема усадебного дома лежала в основе большинства монументальных гражданских зданий самого различного назначения.

Для культового зодчества характерно появление и распространение новых типов зданий, например церквей-ротонд (церковь Филиппа митрополита в Москве, мавзолей в Никольском-Погорелом и др.).

Характер архитектуры резко меняется: по сравнению с временем Ухтомского — Растрелли архитектура второй половины XVIII в. приобретает бо́льшую строгость общей композиции и сдержанность в декоративных приемах. Зодчие стремятся к предельно ясному выявлению простых объемов и поверхностей стен, максимально сокращая разнообразнейшие сложные расчленения поверхностей, широко применявшиеся в архитектуре середины столетия для смягчения переходов и граней. Сдержанно применяются скульптура и декоративная орнаментация в наружной обработке зданий. Вытесняются прежние живописные и прихотливые резьба и лепка. В интерьерах используются главным образом собственно архитектурные средства (колонны, пилястры, карнизы, филенки, тяги и т. п.); скульптура применяется преимущественно в виде барельефов геометрически правильной формы, живопись — в виде монументальных росписей, не нарушающих архитектонической ясности разработки поверхностей.

Развивается монументальная скульптура, активно участвующая наравне с архитектурой в организации целостных ансамблей. Яркими примерами таких ансамблевых построений являются: памятники Петру I на Сенатской площади и перед Инженерным замком, Румянцевский обелиск, памятник Суворову, Чесменская колонна и др.

В качестве основных средств архитектурно-художественной композиции применяются свободно переработанные формы античных, преимущественно римских, ордеров, арки и свода, всегда подчиненные жизненным задачам и развитию лучших национальных традиций русского зодчества и вводимые в самых разнообразных сочетаниях: в виде портиков, колоннад, купольных залов и т. п. Колонна воспринимается теперь не как средство пластического обогащения стены, как это было в архитектуре предыдущего периода, а прежде всего как опора, как часть колоннады или портика с фронтоном, при помощи которых подчеркиваются наиболее ответственные места в композиции.

Для плановых построений характерны компактность, простота и рациональность разработки. Композиция монументальных зданий с внутренним замкнутым двором, распространенная в сооружениях середины века и частично сохранившаяся в 60-е—70-е гг. XVIII в., исчезает, сменяясь композицией обращенных к улице всем развернутым фронтом фасадов, в большинстве случаев с наружными подъездными парадными дворами.

Поворот к новому направлению в архитектуре наметился в 60-х гг. XVIII в. в произведениях Кокоринова, Деламота, К. Бланка и других зодчих. Однако всестороннее развитие новых архитектурных принципов—дело гениальных русских зодчих Баженова, Старова, Казакова, основоположников классической школы русской архитектуры второй половины XVIII — начала XIX вв. Классические принципы, разработанные Баженовым, Старовым и Казаковым, получили широкое распространение и дальнейшее

развитие в последнее тридцатилетие XVIII в. в Петербурге, Москве и провинции в творчестве Кваренги, Камерона, Львова, Соколова, Еготова, Родиона Казакова и многих других столичных и местных мастеров.

Важнейшими особенностями русской архитектуры второй половины XVIII в., несмотря на ее историческую и социальную ограниченность, являются ее прогрессивное идейное содержание, обусловленное передовыми общественными устремлениями времени, и ее органическая связь как с общегосударственными задачами того времени, так и с народным творчеством и национальными архитектурными традициями, получившими в ней дальнейшее развитие. Это делает русскую архитектуру второй половины XVIII в. далекой от абстрактности и рационалистичности, в известной мере свойственных архитектуре классицизма, придавая ей характер глубокой человечности и теплоты. Эти особенности позволили русской архитектуре этого периода занять первое место в мировой архитектуре своего времени и, прежде всего, обеспечили ей безусловный приоритет в области градостроительства.

Наряду с литературой и изобразительным искусством, русская классическая архитектура этого периода отразила расцвет национальной культуры и утвердила ее мировое значение. Знаменательно, что в это время Россия выдвинула такую плеяду выдающихся зодчих, каких не имела ни одна страна в мире.

Русские зодчие второй половины XVIII в., применив классические приемы в конкретных условиях русской общественной жизни, быта, климата, природы и материалов, создали реалистические произведения, знаменующие новую, более высокую и более близкую к современности ступень национального развития русской архитектуры, представляющую собой крупнейший шаг вперед в развитии мирового зодчества.

Вместе с тем, дальнейший рост экономического и политического значения России, развитие градостроительства, укрупнение масштабов зданий, усложнение их функционального назначения и появление новых видов архитектурных сооружений выдвигали новые архитектурные задачи, которые не могли быть разрешены приемами архитектуры XVIII в. На рубеже XVIII и XIX вв. русская классическая архитектура, в соответствии с изменившимися требованиями жизни, вступает в новую фазу своего исторического развития, охватывающую первую треть XIX в. Архитектура первой трети XIX в. явилась дальнейшим развитием идейно-художественных принципов русской классической школы архитектуры второй половины XVIII в.

АРХИТЕКТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

1. АРХИТЕКТУРА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Начало XIX столетия в России протекало под знаком бурного развития производительных сил и культурного роста страны. Расширение внутренних и внешних экономических связей, рост промышленности и городов, усиление экспорта и дальнейшее проникновение товарных форм производства в сельское хозяйство определяли общий характер экономического развития государства. В то же время эти явления означали резкое обострение хозяйственных, социальных и политических противоречий феодально-крепостнической системы, ставшей к началу XIX в. главным препятствием на пути дальнейшего прогрессивного развития России.

В этой исторической обстановке усиливается освободительное движение, направленное против самодержавия и крепостничества. Распространению патриотических идей в русском обществе этого времени способствовала Отечественная война 1812 г., поднявшая широкие массы народа на борьбу с наполеоновским нашествием. Основные социальные противоречия России—бесправие закрепощенного народа и произвол самодержавия — представляются теперь сознанию передовой русской интеллигенции особенно нетерпимыми, что приводит к самоотверженному проявлению патриотизма — революционному движению декабристов.

Общественные устремления эпохи наполняют прогрессивным идейным содержанием ее художественное творчество. Русская литература, в творчестве Пушкина и лучших его современников проникнутая идеями гуманизма и народности, а вслед за литературой живопись и скульптура выдвигают реалистическое русское искусство на первое место в мире. В разных областях искусства поднимаются патриотические темы, пробуждается интерес к сюжетам из национальной истории. Пушкин пишет трагедию «Борис Годунов» и исследование о Пугачеве, в которых

главное действующее лицо — русский народ, а главная тема — историко-патриотические события из его славного прошлого. Патриотические идеи получают яркое выражение в творчестве русских зодчих этого времени и определяют торжественный, героический облик архитектуры.

Высокий идейный подъем в творчестве русских зодчих сочетается с широким развитием архитектурного строительства, главным образом в обеих столицах и провинциальных городах. В связи с централизацией и расширением государственного аппарата в Петербурге сооружаются здания министерств — Адмиралтейства, Главного штаба, Сената и Синода, в губернских городах — здания присутственных мест. Увеличение армии вызывает строительство манежей, казарм, провиантских складов, госпиталей, гауптвахт и т. д. Строятся здания учебных заведений: Горного, Екатерининского и Смольного институтов в Петербурге, Александровского и Екатерининского институтов в Москве, лицея в Царском селе, университетов в Юрьеве (Тарту) и Казани. Возводятся театры в Москве и Петербурге. В большом числе сооружаются в городах торговые и ярмарочные здания типа гостиных дворов, склады, контрактовые дома, биржи.

В этом строительстве русские зодчие, далеко опережая архитектуру Западной Европы, выдвигают — впервые в таких грандиозных масштабах—проблему создания единого архитектурного ансамбля крупного города. В силу классовых отношений общества того времени большие ансамблевые начинания зодчих, как правило, не затрагивают окраин городов, заселенных беднотой. Тем не менее, стремление передовых архитекторов к широкому осуществлению ансамблевой застройки городов и, прежде всего, создание торжественного триумфального облика центральных, парадных районов обеих столиц понимается в первой трети XIX в., как основное патриотическое дело русской архитектуры. Идейные задачи архитектуры определяют теперь новую, активную роль монументальной скульптуры, которая широко включается в большие ансамблевые замыслы зодчих. Такие монументы, как Александровская колонна на Дворцовой площади в Петербурге, памятники Кутузову и Барклаю перед Казанским собором, Минину и Пожарскому на Красной площади в Москве, колонна Победы в Полтаве и ряд монументов в других городах составляют неотъемлемую часть общегородских ансамблей. Возведенные в этот период многочисленные и разнообразные сооружения и монументы, а также созданные ансамбли своим обликом говорят о триумфе русской армии, об успехах России в области культуры, науки и искусства.

Наиболее крупные ансамблевые замыслы русских зодчих этого времени были связаны с широким переустройством центральных районов Петербурга, а после 1812 г. — также с обширными градостроительными работами по восстановлению и реконструкции Москвы. В этот период была осуществлена ансамблевая застройка центральных районов ряда крупных губернских и многих уездных городов России.

Градостроительные идеи зодчих первой трети XIX в. развивали приемы композиции городов, разработанные в русской архитектуре второй половины XVIII столетия. Более крупные масштабы монументального строительства Петербурга позволяли теперь одновременной стройкой охватывать обширные районы города, превращая их в систему единого архитектурного ансамбля. Новые крупные общественные и административные здания столицы должны были организовать торжественный и парадный облик целых улиц и площадей. В Москве, наряду с монументальной обстройкой главных площадей, для создания художественно единого облика города широко использовалось и рядовое жилое строительство, особенно интенсивное в те годы.

В этот период получает более широкое развитие применение «образцовых» (типовых) проектов казенных и общественных зданий, а также проектов рядовых жилых домов и утилитарных сооружений для столиц и провинции. В столице проектировались и планы многих городов России. В Строительном комитете Петербурга, где создавались «образцовые» проекты, принимали участие такие крупные мастера архитектуры, как Захаров, Стасов, Росси, Андрей Михайлов, Мельников и другие столичные зодчие. Высокие качества «образцовых» проектов и их умелое применение в застройке городов нередко приводили к созданию таких монументальных сооружений, как, например, ансамбль московских Провиантских складов.

Руководящая роль в подготовке художественных кадров, как и ранее, принадлежала петербургской Академии художеств и школе московской Кремлевской экспедиции, воспитавшим плеяду архитекторов, успешно работавших в столицах и в провинции.

Архитектура первой трети XIX в. развивалась в тесной связи с отечественной инженерной наукой и строительной техникой, завоевавшими в это время приоритет в области многих открытий и изобретений. В Петербурге были возведены новые по конструкции металлические

мосты (первый мост через Мойку, 1804—1808 гг.), цепные мосты (через Фонтанку, 1824 г.). Архитектор Воронихин впервые в истории строительства создал в Казанском соборе металлическую конструкцию решетчатого купола пролетом в 17,1 *м* (1808 г.). Разрабатываются и осуществляются уникальные для своего времени стропильная металлическая система перекрытия и конструкция лож Александринского театра. В 1838 г. выполняется купольная металлическая конструкция Исаакиевского собора. Талантливым инженером-новатором был зодчий В. П. Стасов, который в 1837 г. при восстановлении в Петербурге Зимнего дворца впервые предложил новую, рациональную конструкцию перекрытия из полосового железа в сочетании с раствором извести. При строительстве Исаакиевского собора академик Б. С. Якоби применил изобретенный им гальванопластический способ выполнения барельефов и позолоты металлических украшений, впоследствии принятый во всем мире.

Развитая металлургическая промышленность с прославленными заводами — Воткинским на Урале, Баташовским в Туле, Александровским (ныне Пролетарским) и Берда (ныне им. Марти) в Петербурге — обеспечивала отличное выполнение всех вновь изобретенных металлических конструкций. Широкое и умелое использование металла, развитие в России художественного чугунного литья отвечали новым потребностям отечественной архитектуры, переживавшей пору блестящего расцвета.

О высоком расцвете русской архитектуры в первой трети XIX в. свидетельствует замечательное архитектурное наследие этого периода — величайшие по размаху и художественной ценности памятники и ансамбли. Нигде в мире приемы ансамблевой композиции не были доведены до такой высокой степени совершенства, законченности и выразительности, как в прославленных, полных величия ансамблях Петербурга. Блестящее мастерство русских зодчих, высокая идейность и новаторский характер их архитектурного творчества оставили далеко позади все лучшее, что могла дать архитектура европейских стран этого времени.

а) Архитектура Петербурга

К началу XIX столетия Россия была сильнейшей мировой державой. Возросшему престижу страны должна была соответствовать архитектура ее столицы. Центральная часть Петербурга, как она сложилась в XVIII в., формируясь вокруг старого Адмиралтейства, теперь не могла служить достойным архитектурным центром города.

Грандиозность вставшей перед зодчими Петербурга задачи создания нового облика столицы усугублялась тем, что город распространился на обширной территории на берегах дельты Невы. Необходимо было связать застройку берегов реки в единый архитектурный ансамбль огромного масштаба.

Осуществление этого гигантского замысла зодчими Петербурга во главе с гениальным Захаровым протекало в обстановке самодержавного произвола и его раболепия перед иностранщиной. По указаниям двора часто решающие вопросы архитектурного строительства доверялись людям, не обладавшим достаточным опытом. Это приводило в ряде случаев к снижению качества архитектуры.

Ансамблевая застройка Петербурга в первой трети XIX в. приобретает исключительно широкий размах. В это время создается система центральных парадных площадей, расположенных вдоль Невы, — Дворцовой, Адмиралтейской и Сенатской. Парадно застраивается западный фронт Марсова поля; создаются крупнейшие ансамбли, охватывающие целые районы города, — ансамбли Михайловского дворца, Александринского театра с Театральной улицей и др.

Осуществляя эти ансамбли, Захаров, Росси, Стасов и другие зодчие Петербурга широко применяли систему застройки улиц «единым фасадом» и в этом приеме развивали традиции, сложившиеся ранее в градостроительстве Петербурга. Большая протяженность построек открывала новые возможности создания крупных ансамблевых построений большой художественной выразительности.

Начало нового периода строительства в Петербурге было связано с созданием в разных частях города выдающихся сооружений: Казанского собора, Горного института, Главного адмиралтейства, а также Биржи. Автором Казанского собора и Горного института был зодчий А. Н. Воронихин. Он одним из первых ответил на новые идейные и практические запросы архитектуры в первое десятилетие XIX в. — на рубеже нового этапа развития классической школы в архитектуре.

Андрей Никифорович Воронихин (1760—1814 гг.) родился на Урале и записан в семье крепостных графа А. С. Строганова. Мальчиком 14—15 лет он обучался у крупнейших московских зодчих В. Баженова и М. Казакова, которым он обязан своими первыми позна-

ниями в архитектуре и других искусствах. В семье президента Академии художеств Строганова Воронихин получил домашнее образование. Воронихин участвовал в нескольких длительных поездках по России, делая зарисовки памятников русского зодчества. В 1786 г., перед отъездом Воронихина в заграничное путешествие, Строганов освободил его от крепостной зависимости.

По возвращению из-за границы началась творческая пора жизни Воронихина. Первой большой его работой была отделка уничтоженных пожаром интерьеров дворца Строганова (1791 г.), построенного Растрелли. Из помещений, отделанных зодчим, выделяются так называемая картинная галерея, столовая, минералогический кабинет и вестибюль, в которых Воронихин мастерски использовал живопись и скульптуру. Пространство картинной галереи расчленено колоннами, усиливающими глубину перспективы.

В 1797 г. Совет Академии присудил Воронихину звание академика перспективной живописи за картину с изображением построенной им дачи Строганова на Черной речке в Петербурге. Звание архитектора Воронихин получил в марте 1800 г. в связи с назначением его строителем Казанского собора. Тогда же он стал преподавать архитектуру и в конце 1802 г. был утвержден профессором Академии художеств.

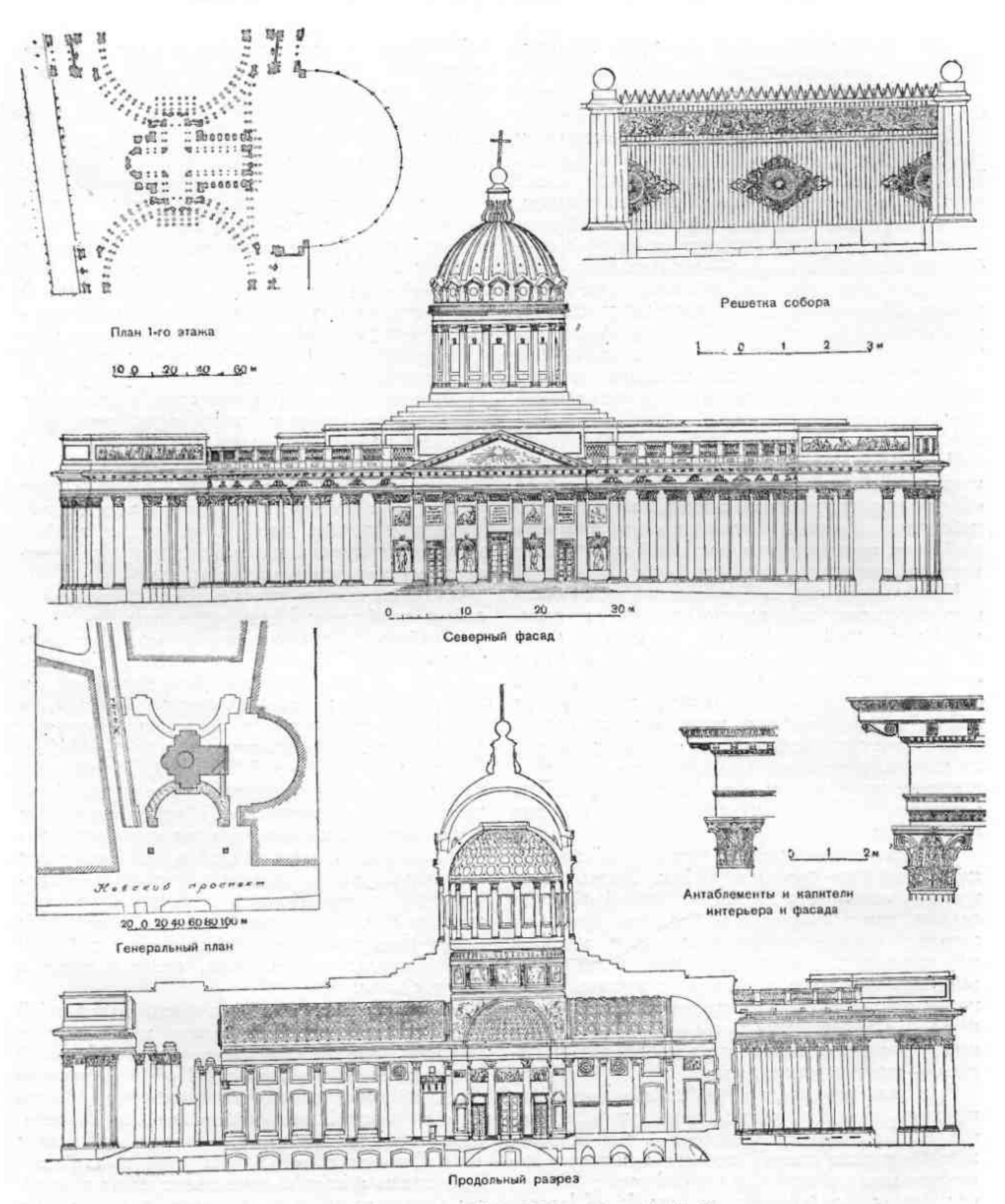
В своих крупнейших монументальных произведениях, Казанском соборе и Горном институте, Воронихин выступает как создатель больших городских ансамблей, как передовой художник, зодчий и инженер.

Постройкой Казанского собора (1801—1811 гг.; стр. 247 и 398) — выдающегося памятника русской классической архитектуры — было начато возведение ряда новых крупных парадных сооружений в районе Невского проспекта. Проект собора Воронихина был утвержден в 1800 г. Наряду с Воронихиным представили свои проекты П. Гонзаго, Тома де Томон и Ч. Камерон. В соревновании победил Воронихин, единственный из участников конкурса подходивший к разрешению поставленной задачи с позиций общих больших градостроительных замыслов русской архитектуры этого времени, и положивший в основу проекта идею создания целостного архитектурного ансамбля Невского проспекта, где новое здание собора должно было определить собой архитектуру одной из парадных площадей.

Новый обширный храм по условиям ориентации алтаря на восток ставился главным входом в сторону Казанской улицы (ныне ул. Плеханова). Такое расположение здания осложняло композицию, так как требовало от зодчего парадной организации боковой стороны здания, открытой в сторону Невского. Воронихин избрал для собора в плане форму вытянутого креста, в отличие от центрической композиции проектов своих конкурентов. Со стороны Невского он разработал величественное полукружие четырехрядной колоннады с шестиколонным портиком перед входом, ведущим в поперечный неф собора. Подобным же шестиколонным портиком украшен вход с противоположной стороны, а также главный вход в собор с запада. Позднее (в 1811 г.) Воронихин дополнил свой проект второй полукольцевой колоннадой. Таким образом, Воронихиным было намечено создание у собора четырех различных площадей: парадной с торжественным полукругом колоннад — со стороны Невского (северной) и аналогичной, несколько меньшей по глубине — с противоположной стороны (южной, неосуществленной); перед главным входом собора, ведущим в просторный центральный неф собора,— третьей (западной) площади, полукруглой формы, окруженной высокой металлической оградой; и, наконец, четвертой площади — в развороте крыльев со стороны апсиды собора (восточной). Концы колонных полукружий были архитектурно разработаны, как сквозные проезды, по каналу Грибоедова и по улице Плеханова.

В этой композиции принятая Воронихиным вытянутая форма плана собора, ориентированного параллельно Невскому проспекту, позволив зодчему по главному продольному нефу собора создать обширное парадное внутреннее пространство, одновременно давала возможность довести купольную часть собора до нужных здесь минимальных размеров и ввести купол в общий мощный разворот полукружия главной колоннады, образующей парадную площадь по Невскому проспекту. В этом коренное отличие композиции Воронихина от проектов его конкурентов и преимущество его архитектурного замысла, в котором градостроительное содержание выступает на первый план.

В композиции собора интерьер составляет связующее, центральное звено общей системы парадных архитектурных пространств, образованных колоннадами здания. Воронихин мастерски оттенил специфику наружных и внутренних колоннад собора. Творчески используя формы ордера, он свободно увеличил энтазис наружных колонн, утолстив их книзу, а также придал необычайно высокий рельеф и вынос акантам капителей; это укрупнило архитектурный масштаб наружных колоннад, в отличие от внутренних, и подчеркнуло их монументальный характер. В антаблементе портика Воронихин, вопреки



Казанский собор в Петербурге. 1801—1811 гг. Арх. А. Н. Воронихин

канону, протянул полный профиль карниза, включая и его венчающую часть, что здесь вызывалось требованием цельности и единства общего полукружия колоннады.

Наружные колонны, балюстрада, капители и орнаменты выполнены из пудожского камня. Базы наружных колонн — чугунные. Внутренние колонны высечены из финляндского гранита, причем каждая колонна представляет собой один целый монолит. Капители внутренних колонн — бронзовые, стволы колонн — гладкие. Наружная колоннада и портики имеют архитравное перекрытие. Проезды по бокам перекрыты сомкнутым сводом пролетом около 7 *м*. Предварительно конструкция свода была проверена по модели в одну треть натуральной величины и подвергнута экспертизе комиссии во главе с крупнейшими зодчими этого времени — И. Е. Старовым и А. Д. Захаровым.

Стены собора выполнены из кирпича и покоятся на свайном основании. Все фасады собора облицованы пудожским камнем, затертым во избежание выветривания тонким слоем рижского алебастра, окрашенного известковой краской под основной цвет натурального камня.

Центральный неф собора, отделенный от боковых двурядными колоннадами, перекрыт кессонированным цилиндрическим сводом, опирающимся на антаблементы колоннад (стр. 247 и 398); боковые нефы перекрыты кессонами. Обильный свет, отраженный в полированных поверхностях колонн и позолоченных капителях, наполняет все пространство собора, просторное, несмотря на наличие колоннад. Протяженность собора по главному нефу внутри составляет 72,5 *м*, длина трансепта 56,7 *м*, вышина с куполом внутри около 71 *м*.

Особый интерес представляет устройство купола, имеющего пролет в 17,1 *м*. Купол имеет три оболочки. В нижней, внутренней оболочке сделано, как в Голицынской больнице Казакова, широкое круглое отверстие пролетом в 6,4 *м*, над которым в глубине исполнена роспись, освещенная люнетами в основании купола. Этот прием усиливает перспективный эффект последнего. Для конструкции купола Воронихин впервые использовал новый для того времени материал — чугун, а также железо.

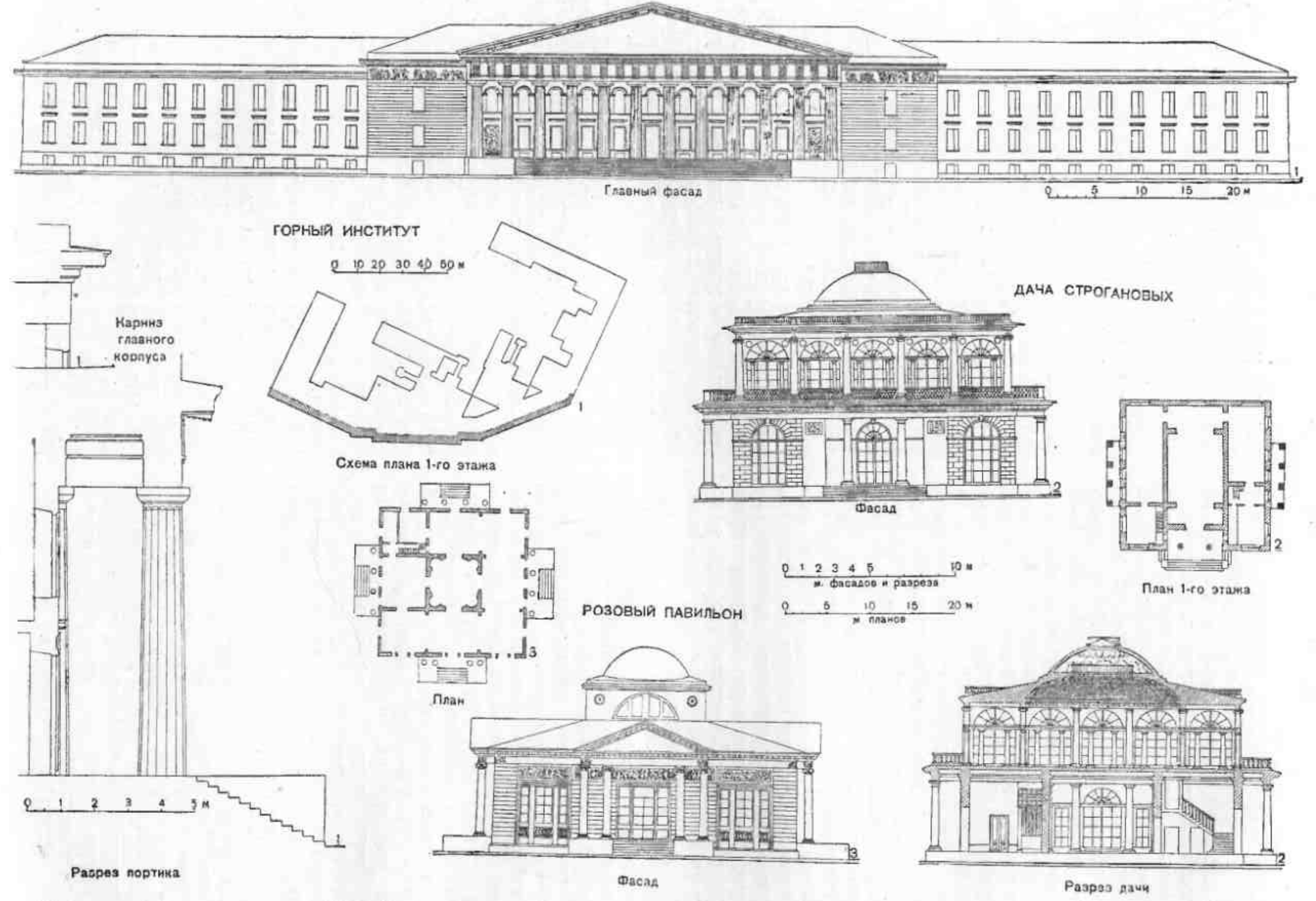
Для исполнения скульптур собора Воронихин привлек лучших ваятелей; среди них И. Мартос, С. Пименов, И. Прокофьев — авторы больших бронзовых статуй, стоящих в нишах у северного входа. Аттики над проездами украшены скульптурными фризами работы И. Мартоса (левый) и И. Прокофьева (правый).

Выдающееся художественное произведение представляет собой чугунная решетка (стр. 398), полукругом охватывавшая площадь (ныне сквер) перед главным, западным, входом. Прозрачное поле тонких вертикальных стержней решетки украшено крупными ромбовидными вставками кружевного рисунка, сквозным орнаментальным фризом поверху и завершено контурными зубцами. Ромбовидные вставки как бы разделены надвое в местах примыкания звеньев к каменным столбам ограды и в сочетании с непрерывной лентой фриза зрительно объединяют отдельные части ограды в единый монументальный полукруг чугунного кружева решетки. Богатство тонкой разработки чугунных звеньев, построенное на контрастном противопоставлении насыщенного рисунка вставок и фриза легчайшему ажуру вертикальных прутьев, подчеркнуто простыми формами массивных каменных дорических столбов и глухого цоколя ограды.

Казанский собор в целом — замечательное произведение великого русского архитектора. Воронихин поднял здесь ансамблевые приемы композиции города на новую, более высокую ступень реалистического мастерства.

Одновременно со строительством Казанского собора на берегах Невы развертывались большие работы по созданию грандиозного архитектурного ансамбля. Осуществлялась полная перестройка здания Главного Адмиралтейства, и шла дальнейшая застройка кромки Васильевского острова, где одним из основных сооружений был выстроенный Воронихиным в 1806—1811 гг. Горный институт (стр. 249 и 399). Величественные и строгие формы здания определялись общей идеей создания героического облика архитектуры центрального ансамбля столицы и отвечали местоположению и роли здания в этом ансамбле; монументальный двенадцатиколонный греко-дорический портик Горного института, расположенного на изломе линии северного берега Невы близ устья, замыкает собой панораму набережной Васильевского острова, отмечая въезд в город с моря.

Здание Горного института представляет собой замечательный пример умелого использования уже выстроенных зданий для создания новой архитектурной композиции. Прежние частные дома, приобретенные для перестройки, образовали по красной линии набережной Васильевского острова ряд уступов, следовавших изгибу реки. Воронихин срезал углы домов и создал новую линию фасада с откинутыми назад крыльями здания и выдвинутой вперед средней частью с двенадцатиколонным портиком,



Петербург 1. Горный институт. 1806—1811 гг. Арх. А. Н. Воронихин. 2. Дача Строганова. 1795—1796 гг. Арх. А. Н. Воронихин. Павловск. 3. «Розовый павильон». 1811—1812 гг. Арх. А. Н. Воронихин.

Главный вход ведет через портик в вестибюль и далее в шестигранное помещение, в котором расположена лестница в залы второго этажа. Основные помещения института, выходящие окнами на набережную, занимают оба этажа здания, образуя цепь смежных залов и аудиторий, расположенных вдоль коридоров, связывающих все помещения института с вестибюлем и двухсветным актовым залом, замыкающим левое крыло здания. Прямоугольный в плане, удлиненный актовый зал украшен внутри нарядной ионической колоннадой желтого искусственного мрамора, несущей хоры второго яруса зала. Плафон зала расписан Скотти.

Несмотря на трудности условий проектирования, Воронихин сумел сочетать здесь большую выразительность архитектурного образа здания в целом с удобством плана.

В наружном облике Горного института Воронихин мастерски учел положение здания, открытого к широким просторам реки. Крупные формы и простой рисунок профилей массивного дорического портика рассчитаны на четкое восприятие с большого удаления. Отступая и здесь от канонов ордера, Воронихин протянул в антаблементе портика полностью весь венчающий профиль карниза, придав антаблементу еще бо́льшую массивность. Мощная горизонталь колоннады, дополнительно усиленная полным профилем карниза, составляет единое целое с общим пейзажем Невы.

Глубокая светотень и крупная пластическая разработка портика выразительно подчеркнуты спокойной гладью примыкающих к портику глухих стен, их мелкой горизонтальной рустовкой и тонким рисунком барельефных фризов, продолжающих общую горизонталь антаблемента портика. Две колоссальные скульптурные группы из пудожского камня на фоне крайних пролетов колоннады метафорически раскрывают назначение здания. Декоративные скульптуры по своим размерам (3,6 *м* вышины) и обобщенной пластике находятся в полной гармонии с крупными формами дорического портика, широкими каннелюрами колонн и общими монументальными пропорциями здания.

Одним из ранних произведений Воронихина была дача Строганова в Петербурге при впадении Черной речки в Большую Невку (1795—1796 гг.; стр. 249 и 399). Расположенная на берегу среди зелени парка, дача представляла собой двухэтажное квадратное в плане сооружение с центральным купольным залом и открытой на реку галереей второго этажа. Редкая расстановка легких ионических колонн галереи, контрастируя с обработкой низа под каменный руст, придавала зданию дачный характер, связывая его с общим парковым пейзажем. От здания к воде вели широкие спуски лестниц с изваяниями кентавров и сфинксов. Дача, выстроенная из дерева, была разобрана в начале XX в.

Воронихин работал также в загородных царских резиденциях. В Петергофе Воронихин восстанавливал обветшавший Большой каскад, где по его проекту были поставлены бронзовые вазы, а по обеим сторонам Самсонова канала возведены две симметричные сквозные колоннады с купольными павильонами и каскадами. Павильоны были позже переделаны.

В 1803—1804 гг. Воронихин был привлечен к восстановлению после пожара дворцов в Павловске и Стрельне. В Павловском дворце он создал малый кабинет с изящным остекленным эркером — «фонариком», выходящим в сад и отделенным от основного пространства комнаты аркой с кариатидами.

В Павловске среди парковых построек Воронихина выделялся Розовый павильон (1811—1812 гг.; стр. 249). Сооружение было квадратным в плане, с центральным залом, перекрытым пологим куполом на квадратном основании, и комнатами, симметрично расположенными по четырем сторонам; каждый фасад был украшен ионическим портиком с фронтоном.

Значительную роль в парадном облике Розового павильона играла наружная декоративная живопись, примененная здесь наподобие скульптурного рельефа. Исполненные в один тон (гризайлью) тематические композиции размещались на тимпанах портиков и на плоскости стен в виде широкой ленты фриза выше окон. Углы архитрава портиков были украшены орнаментом из волют и акантовых листьев, также исполненных живописью. Плафон центрального зала с гирляндами из роз был исполнен Гонзаго. Павильон был варварски уничтожен фашистскими захватчиками при временной оккупации Павловска.

В лице Воронихина русская архитектура выдвинула первого крупнейшего мастера замечательной плеяды зодчих начала XIX столетия.

В создании единого центрального ансамбля столицы первое место принадлежит великому русскому зодчему Захарову, творчество которого знаменует собой высший расцвет классической школы в русской архитектуре послепетровского времени.

Андреян Дмитриевич Захаров (1761—1811 гг.) был сыном мелкого служащего Адмиралтейств-коллегии. Шестилетним мальчиком он

был отдан в Академию художеств. За выпускной учебный проект Захаров в 1782 г. получил высшую оценку: большую золотую медаль и право на заграничную командировку за счет Академии. Свою педагогическую деятельность Захаров начал в качестве «исправляющего должность» адъюнкт-профессора. С 1808 г. Захаров— старший профессор архитектурного класса Академии.

В 1801 г., во время поездки по различным городам России, Захаров близко познакомился с русской архитектурой, в особенности народной, оказавшей на его творчество большое влияние. В 1804 г. Захаров исполнил известный только по генеральному плану крупный проект перестройки здания Академии наук на Университетской набережной в Петербурге. С 1805 г. в творческой жизни зодчего наступила пора напряженной, огромной по масштабу деятельности: Захаров получил назначение «Главных Адмиралтейств архитектора». За время пребывания в этой должности он выполнил для Петербурга и ряда других портовых городов России десятки проектов. Кроме того, ему направлялись на рассмотрение и утверждение все проекты по морскому ведомству со всех концов страны.

Наиболее значительными из известных работ Захарова этого времени были проекты Черноморского госпиталя в Херсоне, кадетского корпуса в Николаеве, канатного завода в Архангельске. Своими работами и экспертно-консультативной деятельностью Захаров много способствовал приданию художественного облика возводившимся в провинции зданиям.

Для Главного Адмиралтейства Захаров выполнил постройку Андреевского собора в Кронштадте, расширение Провиантских складов, перепланировку Галерного порта, перестройку Морского госпиталя на Выборгской стороне и Адмиралтейских казарм у нынешней площади Труда. Наиболее крупными из связанных с этими работами замыслов Захарова были проекты планировки и застройки Провиантского острова (1806 г.) и Галерного порта (1807—1808 гг.).

В первом из названных проектов Захаров создавал монументальный ансамбль, который охватывал всю территорию Провиантского острова и должен был войти в общий строй парадной архитектуры набережных столицы. Существовавшие здесь ранее каменные склады, вытянутые вдоль берега Невы, Захаров включил в единый протяженный фронт фасада нового сооружения (длиной в 210 *м*) с пологим фронтоном и монументальными, симметрично расположенными наружными лестницами в центре. По краям здание замыкалось корпусами, обработанными арками. Мощная гладь Провиантских складов должна была отвечать выстроенному на противоположном берегу зданию Горного института Воронихина. Простота и художественная выразительность ансамбля Провиантского острова, в особенности главных складских корпусов, позволяет отнести этот проект к числу выдающихся произведений Захарова.

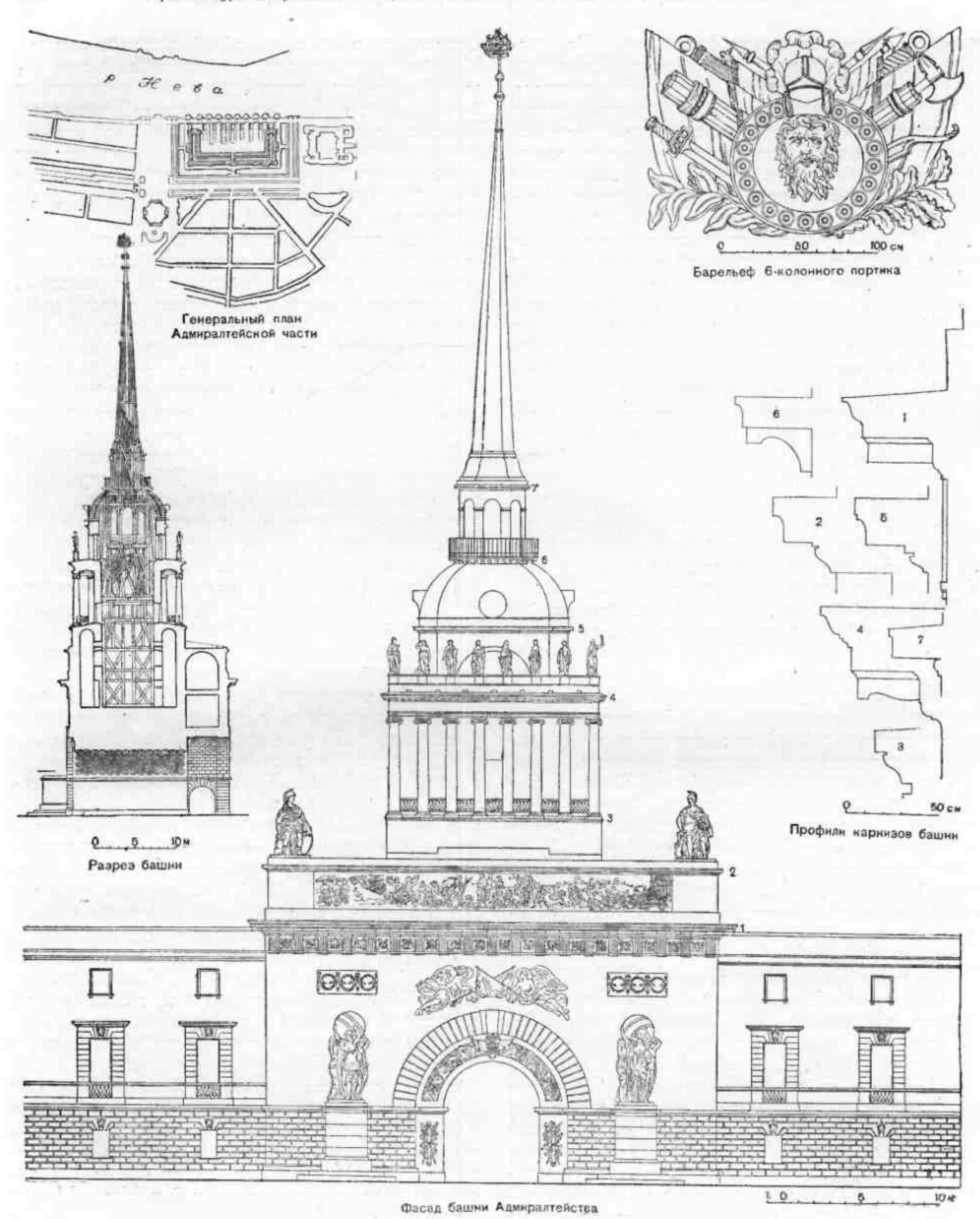
Общий замысел Захарова остался неосуществленным. Из отдельных сооружений были выстроены лишь деревянные конюшни и казармы, украшенные в центральной части восьмиколонными портиками дорического ордера. Также лишь в незначительной степени была осуществлена перепланировка Галерного порта, который Захаров связал с примыкающими кварталами Петербурга, разделив портовую территорию каналом на производственную и жилую части.

Самой значительной, превосходившей все остальные, работой Захарова была грандиозная реконструкция Главного Адмиралтейства, которая была закончена по проекту Захарова уже после его смерти. Захаров умер в самый разгар строительства Адмиралтейства, в 1811 г.

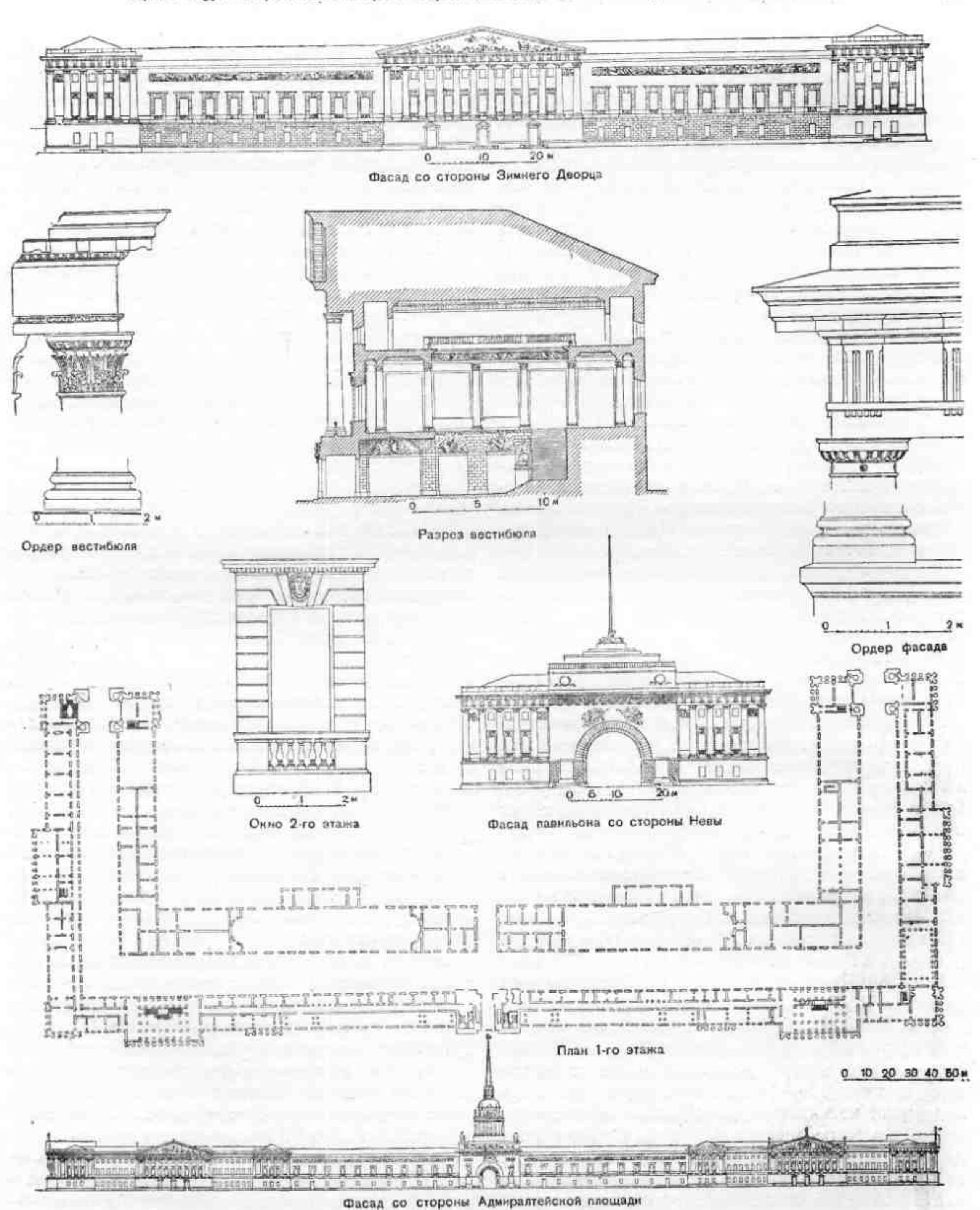
Здание Главного Адмиралтейства в Петербурге (1806—1820 гг.; стр. 252 и 253) представляет собой результат капитальной реконструкции существовавшего ранее сооружения. В этой работе Захаров был связан планом старого Адмиралтейства, заложенного еще при Петре I. Основные габариты плана с тех пор оставались без изменения. В 30-х годах XVIII в. Адмиралтейство, как указывалось выше, было перестроено зодчим Коробовым. До конца XVIII в. оно сохраняло значение верфи и крепости.

В начале XIX в. необходимость создания нового архитектурного центра столицы на Неве, у Зимнего дворца, потребовала и перестройки Адмиралтейства. В 1805 г. было учреждено новое Министерство морских сил, что послужило дополнительным толчком для «построения вновь фасадов Главного Адмиралтейства». Выполнение этой задачи и было поручено Захарову.

В 1806 г. Захаров предложил гигантский по размаху и гениальный по архитектурно-художественному замыслу проект полнейшей реконструкции здания. При этом он максимально сохранял прежние стены. План Адмиралтейства со времен первоначальной постройки представлял собой два ряда параллельных корпусов, образовывавших огромную, вытянутую почти на полкилометра букву П (размеры сторон 407 и 163 *м*), обращенную открытой стороной к Неве. Между внутренними и внешними корпусами проходил



Адмиралтейство в Петербурге. 1806—1820 гг. Арх. А. Д. Захаров



Адмиралтейство в Петербурге. 1806—1820 гг. Арх. А. Д. Захаров

канал (теперь засыпан). Вдоль всего канала в первом этаже наружного здания шла сквозная открытая галерея. Основная функция Адмиралтейства, как судостроительной верфи, была сохранена, но производственная часть теперь разместилась главным образом во внутренних корпусах, окружающих двор со стапелями. Во внешних корпусах Захаров разместил парадные и деловые помещения Адмиралтейского департамента с залом заседаний, библиотекой, музеем и Адмиралтейств-коллегией. Дворовые фасады Захаров выполнил в кирпиче без всякого декоративного убранства.

Реконструкция наружных фасадов Адмиралтейства, находившегося в самом центре Петербурга, представляла собой сложную и ответственную задачу. На башню Адмиралтейства ориентированы три главные магистрали города. Все три фасада были обращены на просторы прежнего гласиса (открытой площади перед крепостью), теперь превращаемого в парадные площади столицы. Башня и шпиль Адмиралтейства господствуют над простором Невы, отвечая колокольне Петропавловского собора.

Захаров должен был найти композиционный прием, который превратил бы здание Адмиралтейства в основной архитектурный узел огромного центрального ансамбля, активно организующий собой пространство трех площадей, Невы и трех лучевых проспектов, в том числе и Невского, берущих свое начало у Адмиралтейства.

Исходя из этой задачи, Захаров архитектурно расчленил громадный по протяженности массив здания, представив его как бы составленным из ряда зданий, соединенных между собой промежуточными звеньями и образующих в целом единую сложную композицию с центральной и боковыми осями симметрии по главному фасаду. При этом в крыльях главного фасада и по-иному на боковых фасадах Захаров использовал характерное для парадных зданий его времени построение фасадов с портиками в центре и на концах.

В новой композиции Адмиралтейства Захаров развивал основной архитектурный замысел Коробова, создавшего в Адмиралтейской башне триумфальный выход города к морю. Однако Захаров вносил принципиально новое в прежнюю композицию. Новая трактовка здания в виде цепи четких и выразительных архитектурных объемов переносила основное архитектурное ударение с башни, как это было у Коробова, на весь парадный фронт фасада, объединенного башней Адмиралтейства и организующего собой систему центральных площадей города. Фасады Адмиралтейства в его новой композиции были обращены: боковые — к монументу Петра и к Зимнему дворцу, торцевые — на Неву. Главный фасад, обращенный к городу, мощными ризалитами крыльев устанавливал четкие границы архитектурного пространства будущей Адмиралтейской площади — среднего звена в системе парадных площадей центра. Башня (стр. 400) объединяла и завершала монументальную композицию Адмиралтейства, архитектура которого связывала воедино весь протяженный ансамбль города и водное пространство Невы.

От старой башни Коробова Захаров оставил в неприкосновенности шпиль — традиционную архитектурную форму Петербурга и главный высотный ориентир центрального ансамбля столицы. Старые стены башни были сохранены внутри ее нового, большего по размерам объема. Арочный проем в массивном кубическом устое башни триумфально оформлен двойным обрамлением: клинчатым и загубленным в толщу стены, богато декорированным лепными архивольтами (стр. 401). По бокам проезда установлены, исполненные Ф. Щедриным, монументальные скульптурные группы трех морских нимф, поддерживающих «небесные сферы» (стр. 401). Над ними в прямоугольных углублениях стены—барельефы венков, а над аркой — крылатые Славы, скрестившие победные знамена над русским гербом. Знаменитый барельеф И. Теребенева на аттике башни изображает «Заведение флота в России». Над аттиком помещены четыре огромных, выполненных Ф. Щедриным, изваяния героев древности. Над нижним объемом башни возвышается ионическая колоннада в виде периптера на высоком цоколе, также увенчанная скульптурой (стр. 401), повторяющей ритм колонны и связывающей колоннаду с основанием позолоченного купола, несущего граненый золоченый шпиль с изображением корабля. Разнообразно использованная скульптура придает башне характер парадности и триумфальности.

Внутри устоев башни, по бокам проезда, Захаров поместил лестницы, ведущие из открытой (со стороны внутреннего канала) галереи первого этажа в коридоры второго этажа, расходящиеся от центральной башни. По обеим сторонам коридора располагались помещения различного назначения. Самыми крупными из них были вытянутые вдоль наружного фасада залы Арсенала и Музея. В выступах главного фасада с двенадцатиколонными портиками во всю глубину здания располагались главные парадные вестибюли находившихся в здании Адмиралтейства правительственных учреждений.

Ряд помещений Адмиралтейства более или менее сохранил свою прежнюю внутреннюю отделку. Это — один из главных вестибюлей, зал Адмиралтейского совета в правом крыле здания, библиотека и несколько комнат. В их отделке Захаров широко использовал скульптуру, лепку, роспись гризайлью.

Особый интерес представляет вестибюль с колоннадой коринфского ордера, стоящей на рустованной аркаде (стр. 401). Широкая расходящаяся лестница украшена большими статуями Афины и Геркулеса (скульптор Ф. Щедрин) и тонко нарисованными скульптурными панно на средней площадке. В орнамент антаблемента вкомпонованы барельефы дельфинов. Морские образы, многократно использованные в декоративной живописи и в барельефах, явились одним из средств раскрытия идейно-художественного содержания здания Адмиралтейства.

Первоначально все фасады Адмиралтейства были украшены скульптурами, аллегориями великих русских рек и стран света, помещенными на пьедесталах перед портиками (ныне заняты якорями и пушками). Фронтоны завершались скульптурными фигурами «Месяцев» — по три на каждом фронтоне. Как и эти скульптуры, утрачен скульптурный фриз (один из самых гигантских в мире), скомпонованный из военных и морских атрибутов и тянувшийся по фасаду Адмиралтейства на уровне окон третьего этажа, пробитых в 30-х гг. прошлого века.

Композиционные приемы Захарова в Адмиралтействе знаменовали собой новый, высший этап развития классической школы в русской архитектуре. Типичные для архитектуры конца XVIII столетия трехчастное построение объема здания с колоннадой в виде портика с фронтоном и сочетание центрального портика с боковыми здесь присутствуют лишь как элемент единой протяженной композиции более крупного масштаба. Эта композиция в Адмиралтействе построена на сложном ритмическом чередовании ряда простых архитектурных объемов и соединяющих их частей, различно сочетающихся между собой и создающих в этих сочетаниях яркую художественную характеристику отдельных частей единого архитектурного целого. Объемные звенья протяженного массива здания в крыльях главного фасада и на боковых фасадах отмечены портиками: двенадцатиколонными с фронтоном и шестиколонными с аттиком. Кубической формы объемы с шестиколонными портиками заканчивают также торцы параллельных — наружных и внутренних — корпусов, обращенные к Неве, и составляют боковые части двух крайних павильонов здания, выходящих на набережную (стр. 401). Эти павильоны представляют собой сочетание трех сомкнутых кубических объемов, из которых более высокий средний с аркой, повторяющий в упрощенной форме нижний объем центральной башни, перекрывал канал. Невские павильоны трактованы, подобно главным воротам Адмиралтейства, в виде триумфальных композиций и в сочетании с центральной башней создают героический облик фасада Адмиралтейства со стороны Невы.

Так, ограничиваясь лишь немногими простыми и лаконичными приемами архитектуры, но до конца используя их художественные возможности, Захаров достиг богатства и многообразия целостного и яркого облика здания Адмиралтейства. В мощных гладях стен и колоннадах портиков главного фасада, в четких гранях его сильно выдвинутых вперед ризалитов и башни, сменяющихся широкой гладью бокового фасада, в компактных, кристаллически ясных и вместе с тем пластически выразительных объемах невских павильонов и, наконец, в стройном, как бы ярусном, абрисе башни — главного ориентира города — раскрывается многообразный, сдержанно-строгий и празднично-нарядный характер архитектуры этого здания.

Адмиралтейство Захарова — архитектурный гимн русскому народу. Средствами архитектуры здесь с необыкновенной выразительностью передано ощущение величия России. Захаров в Адмиралтействе следовал исконному приему старых русских зодчих — архитектурой монументального здания организовывать широкие свободные пространства; продолжая эту народную традицию в передовых градостроительных методах русской архитектуры, Захаров гениально переложил на язык архитектуры наиболее прогрессивные, патриотические общественные идеи своего времени.

Высокий реализм архитектуры Адмиралтейства, отражающий ее прогрессивный идейный смысл и развивающий лучшие черты народной культуры зодчества, лежит в основе художественного совершенства замечательного произведения Захарова и определяет великое значение этого памятника в истории русской и мировой архитектуры.

* * *

Одним из крупнейших архитектурных начинаний этого времени было также создание ансамбля стрелки Васильевского острова с центральным зданием ансамбля — Биржей, выстроенной архитектором Тома де Томоном.

Тома де Томон (1760—1813 гг.), родившийся в городе Нанси, свое художественное образование получил сперва во Франции, а затем в Италии. В Россию он приехал в 1799 г. В силу своих связей с царским двором он уже в 1800 г. получил звание академика, а Александр I назначил его придворным архитектором.

Быстрая карьера Томона легко объяснима, если вспомнить особое пристрастие придворных кругов ко всему иностранному, часто приводившее к недооценке русских архитекторов и художников. Через год-два после появления в России Томон получил заказ на постройку Биржи — одного из самых ответственных сооружений в Петербурге, которое должно было в значительной мере определить архитектурный облик центрального ансамбля столицы. Первый вариант проекта Биржи (1801 г.) представлял собой компиляцию из целого ряда проектов, представленных на Большую премию во Французской Академии искусств. После пятикратного отклонения проекта Советом петербургской Академии художеств, работая над ним четыре года, Томон, пользуясь помощью русских зодчих, представил окончательный вариант, который был утвержден и по которому здание было заложено в 1805 г.

В процессе разработки проекта Томоном в роли экспертов выступали архитекторы Воронихин и Захаров, критика которых во многом определила положительные качества проекта, внеся в него правильное понимание стоявшей перед зодчим ансамблевой задачи, а также трактовку самого здания соответственно его назначению.

Указания Захарова помогли Томону решительно переделать проект. Захаров отмечал, что в связи с процветанием российской торговли биржевой зал должен быть значительно обширнее; что запроектированный Томоном только верхний свет в зале «совсем не по здешнему климату»; что деревянный свод над залом должеч быть сделан каменным. Захаров настаивал на более широком входе, чтобы «из залы открыть более виду как на берег, так и на площадь», и на более удобной связи помещений друг с другом, с лестницей и т. д. Захаров состоял, кроме того, в Комитете по постройке Биржи и как опытный практик и самый авторитетный в то время зодчий в России, активно влиял на составление проекта и осуществление ансамбля.

Творческое участие Захарова, а также вмешательство в разработку проекта Биржи Совета Академии художеств во главе с Воронихиным во многом обусловили творческий успех Томона, выдвинувший этого зодчего в ряд крупных мастеров русской архитектуры.

Здание Биржи (стр. 257 и 402) построено в виде дорического периптера (10 $\times$ 14 колонн) на высоком подиуме. Объем здания, перекрытый двускатной кровлей, вырастает из-за колоннады и раскрывается по торцам громадными полукруглыми оконными проемами, перед которыми на аттике колоннады поставлены скульптурные группы.

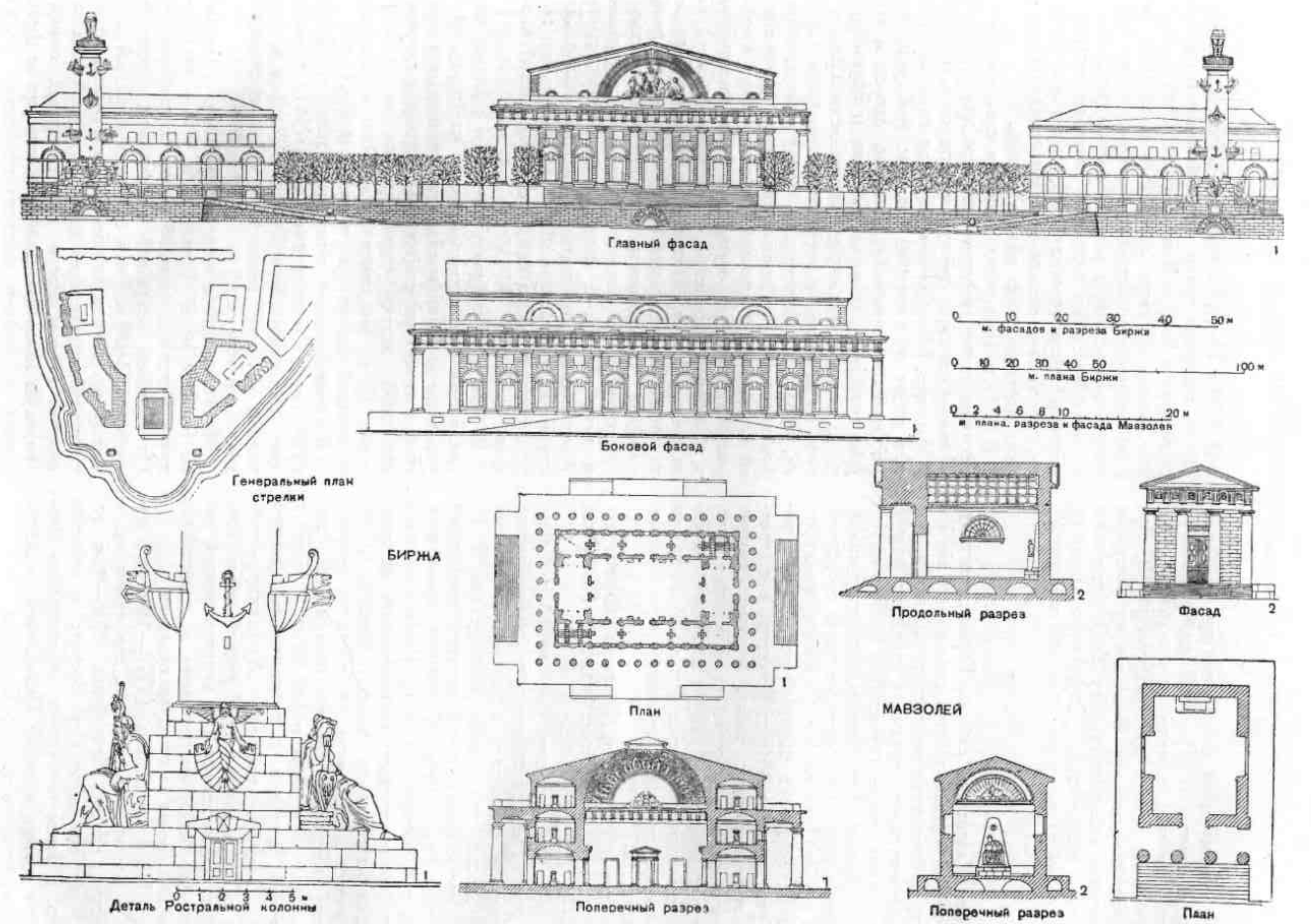
Четкий и выразительный архитектурный объем здания Биржи, в сочетании с симметричными, отдельно стоящими ростральными колоннами и монументальной обработкой берега стрелки мощными гранитными спусками к воде, занимает господствующее положение по главной оси Невы и противопоставлен течению реки. Здание как бы направляет ее широкое русло по двум рукавам, отмеченными маяками — ростральными колоннами Биржи (стр. 402). Художественная разработка Биржи отвечает архитектурной роли этого здания в качестве центрального звена монументального пространственного ансамбля, включающего широкие просторы Невы и связывающего застройку обоих ее берегов в единую архитектурную композицию. Крупный масштаб дорики сравнительно небольшого (25,5 $\times$ 37,2 *м*) здания Биржи был здесь столь же уместным, как и в Горном институте Воронихина. Компактное здание хорошо подчеркнуло ось реки, обобщенная разработка мощных архитектурных форм и двухступенное объемное построение здания прекрасно связали его с окружением.

Скульптурные группы торцевых фасадов Биржи исполнены по эскизам Томона. Крупная пластика скульптуры хорошо согласуется с подчеркнуто монументальным характером здания. Замечательный образец синтеза скульптуры и архитектуры представляют собой ростральные колонны Биржи с гигантскими (5 *м* вышиной) изваяниями морских божеств у их подножья.

Внутри Биржи не менее величественна, чем снаружи. Главный зал перекрыт мощным кессонированным сводом, в торцах которого расположены глубокие арки полукруглых окон со скульптурными группами в них. Поверх гладких стен зала протянут строгий дорический антаблемент. На глади стен четко выделяются входные проемы с двухколонными ионическими портиками.

Помимо Биржи, Томон выстроил парковый павильон в Павловске, так называмый храм-памятник «супругу-благодетелю» (1806—1808 гг.; стр. 257 и 402). По его проектам был сооружен театр в Одессе и поставлена мемориальная колонна в Полтаве.

Позднее, в конце 20-х гг., ансамбль Биржи был дополнен двумя корпусами Таможенных



1. Биржа в Петербурге. 1805—1816 гг. Арх. Ж. Тома де Томон. 2. Мавзолей Павла I в Павловске. 1806—1808 гг. Арх. Ж. Тома де Томон

складов, симметрично расположенных по бокам Биржи; и далее, по Тучковой набережной, — зданием Таможни с башней и куполом. С постройкой этих зданий архитектором И. Ф. Лукини ансамбль стрелки Васильевского острова архитектурно связал застройку Университетской и Тучковой набережных. Завершение ансамбля Биржи было разработано при участии зодчего Росси.

* * *

Здания Казанского собора, Горного института, Биржи и Адмиралтейства создавались как архитектурно связанные друг с другом части единого архитектурного ансамбля столицы; однако в этот период, после ликвидации в 1796 г. Комиссии строения Петербурга и Москвы, руководство застройкой Петербурга не было сосредоточено в специальном органе. Огромное строительство в Петербурге и быстрый рост города вызвали учреждение в 1816 г. Комитета для строений и гидравлических работ, который должен был рассматривать проекты планировки, заниматься регулированием улиц и площадей, проектированием каналов, мостов и т. д., обращая при этом особое внимание на инженерную сторону строительства.

В период деятельности Комитета выдвинулась новая плеяда крупнейших зодчих: К. Росси, В. Стасов, А. Михайлов.

Главнейшие архитектурные ансамбли Петербурга этого времени создавались силами многих архитекторов, строителей и мастеров различных специальностей под общим руководством К. И. Росси. Росси принадлежит заслуга завершения и создания ряда площадей столицы, превращенных им в блестящие ансамбли. Росси стремился создать архитектурные произведения, которые принесли бы славу его родине, доказывали бы миру, как он писал, «что мы постигли систему древних» и оставили «далеко позади себя все, что создали европейцы нашей эры». Ансамбли Дворцовой площади с грандиозным зданием Главного штаба, площади Александринского театра с Театральной улицей действительно превосходят своим величием и художественной силой все, что было осуществлено в архитектуре Западной Европы за прошлые столетия.

Карл Иванович Росси (1775—1849 гг.) родился в России и развивался, как художник, в творческой среде Петербурга 80-х—90-х гг. XVIII в.; он работал у Бренны в качестве ученика, а затем помощника на постройке Павловского дворца, а также Михайловского замка, сооружавшегося по проекту Баженова.

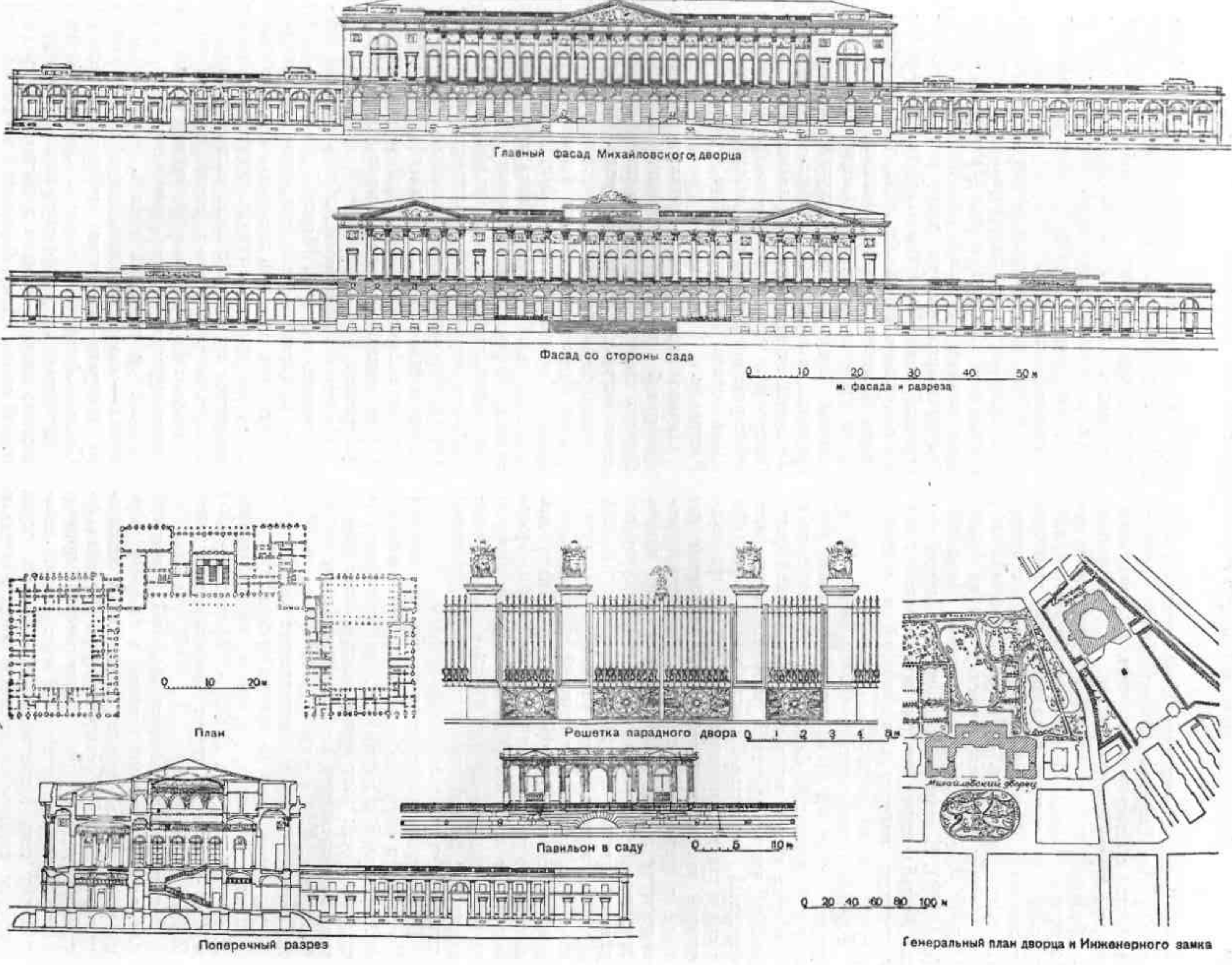
В 1809 г. Росси получил назначение в Москву, где он построил театр на Арбатской площади, сгоревший в 1812 г. В те же годы Росси отделывал дворец в Твери. Успешно выполненная работа выдвинула молодого зодчего, и он был привлечен к большим работам по благоустройству и застройке самого города. В Твери он построил Гостиный двор, городские харчевни и жилые дома, способствуя своими работами созданию цельного архитектурного облика города.

В 1815 г. Росси был назначен главным архитектором петербургского Комитета для строений и гидравлических работ и вместе со Стасовым и Андреем Михайловым встал во главе обширных работ по застройке столицы. В Петербурге Росси реконструировал Аничков дворец и его сад; создавал ансамбли Елагина и Михайловского дворцов; в связи со строительством последнего он реконструировал обширную часть города, проложив Инженерную улицу и перепланировав окружение Инженерного замка. Совместно со Стасовым он оформил Марсово поле. Росси запроектировал и осуществил ряд интерьеров в Зимнем дворце, в том числе Военную галерею 1812 г. Постройкой здания Главного штаба он завершил оформление Дворцовой площади. Росси почти полностью осуществил грандиозный архитектурный ансамбль площадей и улиц в связи с постройкой нового здания Александринского театра и, наконец, исполнил проект здания Сената и Синода, постройкой которого закончилось оформление Сенатской площади.

В 1832 г., в период начавшейся реакции, когда, в противовес прогрессивным идейно-художественным принципам классической школы в русской архитектуре, сверху стал насаждаться официальный эклектический русско-византийский стиль, Росси вынужден был уйти в отставку и до своей смерти был почти не у дел.

Большие градостроительные работы в Петербурге после Отечественной войны 1812 г. начались постройкой Михайловского дворца и связанной с этим реконструкцией прилегающих кварталов города.

Михайловский дворец (1819—1825 гг.) — ныне Русский музей (стр. 259 и 403) — был задуман Росси как часть общегородского ансамбля. От приемов усадебной планировки городских дворцов XVIII в. Росси сохранил парадный двор между двухэтажными крыльями главного корпуса с оградой, отделяющей двор от улицы. Перед парадным двором Росси запроектировал прямоугольную городскую площадь, окружив ее однотипной застройкой частновладельческих жилых



Михайловский дворец в Петербурге. 1819—1826 гг. Арх. К. И. Росси

домов. Вновь проложенная Михайловская улица связала Михайловскую площадь (ныне площадь Искусств) с Невским проспектом, включив таким образом Михайловский дворец с его окружением в общегородской ансамбль. Торжественная архитектура дворца, с коринфской колоннадой, поднятой на аркаду первого этажа, замыкает перспективу Михайловской улицы со стороны Невского проспекта. Противоположный фасад обращен к пейзажному саду, где на берегу Мойки Росси поставил нарядный павильон (стр. 259). В отличие от главного, садовый фасад Михайловского дворца представляет собой гигантскую лоджию с колоннадой и аттиком, увенчанным скульптурой.

Главный корпус дворца (длина около 100 *м*, ширина около 40 *м*) представляет собой компактный замкнутый блок с двумя внутренними боковыми световыми дворами и сплошной центральной частью здания. В последней расположен парадный двусветный вестибюль с проходом в сад и главной лестницей в бельэтаж, где лестничный зал окружен колоннадой обходной галереи, связывающей вестибюль с парадными помещениями дворца. Парадные залы и жилые комнаты дворца расположены по внешнему периметру здания и образуют в обоих высоких парадных этажах дворца (первом и бельэтаже) кольцевые анфилады помещений, выходящих окнами на парадный двор и в сад. Жилье для дворцового персонала и служебные комнаты размещены вокруг внутренних световых дворов главного корпуса дворца в четыре этажа и отделены от равной им по высоте двухэтажной парадной части дворца коридорами.

Во внутреннем убранстве дворца по эскизам Росси были выполнены все детали большой анфилады залов и гостиных. О декоративном мастерстве Росси дает яркое представление убранство замечательного Белоколонного зала, вестибюля (стр. 403) и ряда других помещений Михайловского дворца, сохранивших свою первоначальную отделку до нашего времени.

Здание Главного штаба и перепланировка Дворцовой площади (1819—1829 гг.; стр. 261 и 404) — одна из самых значительных работ Росси.

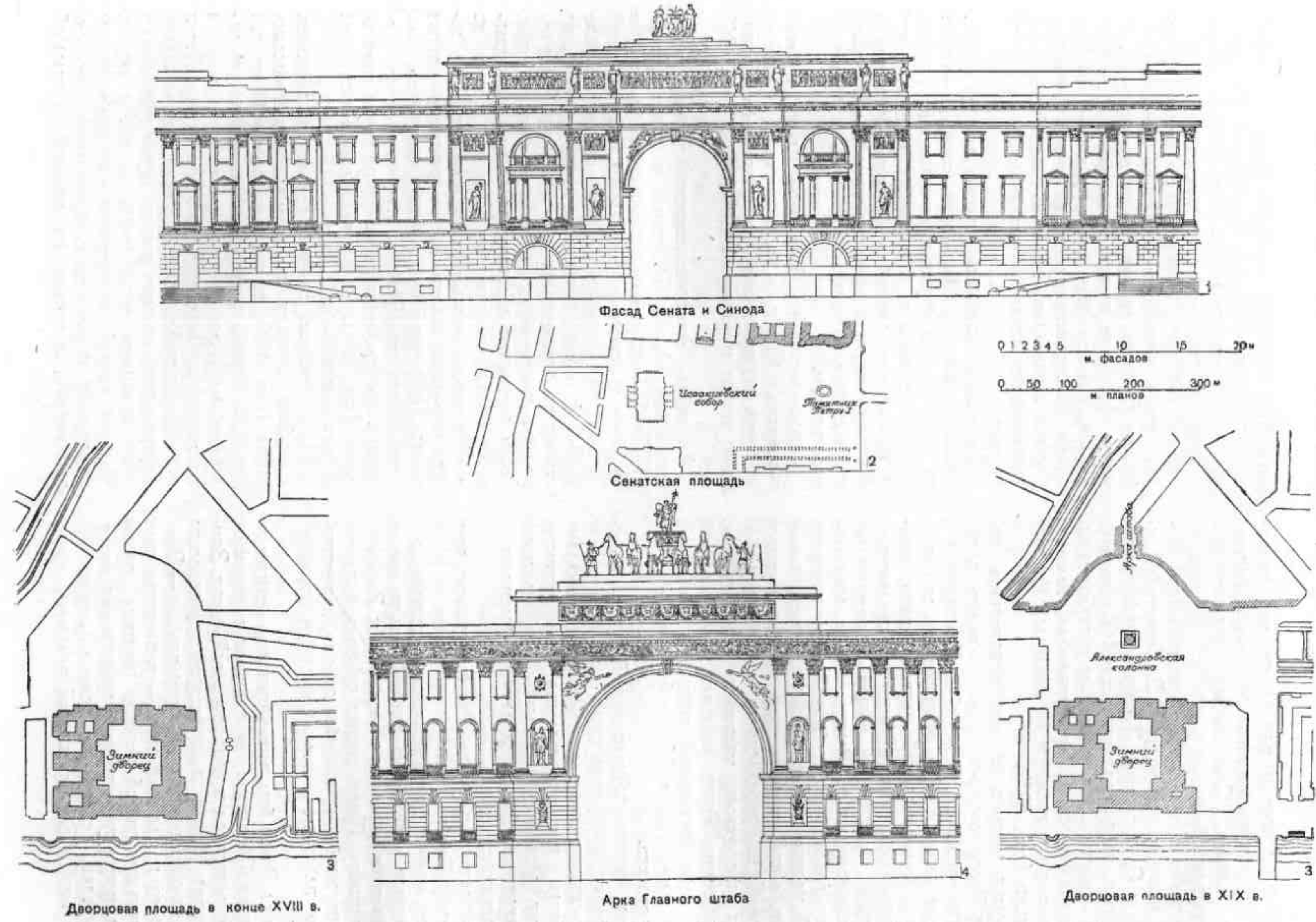
Необходимость создания парадной Дворцовой площади на месте прилегавшей к Зимнему дворцу неустроенной территории возникла одновременно с постройкой самого дворца. Первоначальный, неосуществленный проект площади принадлежал Растрелли и по своей идее отвечал главной для того времени задаче — создать перед дворцом парадный подъездной двор. Растрелли обрамлял площадь монументальной свободно стоящей колоннадой, расположенной по кругу перед дворцом. Центр площади закреплялся монументом Петра I. Территория вокруг площади, по проекту Растрелли, превращалась в сплошной зеленый партер с тремя радиальными подходами к площади.

В 1779 г. архитектором Фельтеном в результате конкурса на реконструкцию уже частично застроенной площади перед Зимним дворцом была осуществлена новая застройка, наметившая будущую дугообразную форму площади. С постройкой домов Фельтена площадь получила более правильное очертание своих границ. Композиция Фельтена свидетельствовала о более высоком этапе развития ансамблевых градостроительных приемов петербургских зодчих по сравнению с проектом Растрелли. Реконструкция Фельтена отвечала главной задаче архитектуры Петербурга того времени — созданию архитектурно-цельной регулярной системы генерального плана города. Эта задача еще не стояла перед Растрелли.

Однако лишь Росси создал в архитектуре Дворцовой площади подлинно классический образец высокого идейного воплощения ансамблевых методов композиции города.

Росси было поручено возвести на площади против Зимнего дворца два здания для размещения Главного штаба и Министерства иностранных дел. Зодчий подошел к поставленной задаче с позиции прогрессивных патриотических идей своего времени; продолжая методы Захарова, Росси использовал строительство новых зданий для осуществления широкого градостроительного замысла — создания единого грандиозного ансамбля центра столицы и увековечения в этом ансамбле исторического победного триумфа России.

Не меняя дугообразного абриса площади, Росси перенес выход Б. Морской улицы на центр дуги и, таким образом, закрепив архитектурно главную ось площади, превратил второстепенный городской проезд в существенную часть создававшегося ансамбля. Зодчий использовал проезд в качестве центрального звена величественной триумфальной композиции, объединившей оба проектируемых здания в монументальную арку, которой он перекрыл проезд. Арка Главного штаба — воплощение идеи триумфального въезда на площадь — увенчана победной колесницей Славы, обращенной лицом к Зимнему дворцу. Венчающая арку триумфальная колесница с шестью конями, воинами и фигурой Славы (вышиной около 3,5 *м*), барельеф в аттике (длиной



Петербург. 1. Сенат и Синод. 1829—1834 гг. Арх. К. И. Росси. 2. Генеральный план Сенатской площади. 3. Генеральный план Дворцовой площади в конце XVIII в. и в XIX в. 4. Главный штаб. 1819—1829 гг. Арх. К. И. Росси

около 20 *м*), воины между колоннами, скульптурные композиции воинских доспехов и фигуры летящих гениев Славы — все скульптурное убранство арки было выполнено из битой меди на Александровском (ныне Пролетарский) заводе по моделям скульпторов В. Демута-Малиновского и С. Пименова. Триумфальной композицией арки, представляющей собой замечательный образец синтеза архитектуры и скульптуры, Росси создал узловое звено ансамбля, намного расширившее его границы за пределы собственно площади (стр. 405).

В формах арки и ее пространственном построении Росси мастерски учел сложную архитектурную роль арки в ансамбле. Композиция и пропорции арки, с ее подчеркнуто широким пролетом, горизонтальной лентой фриза, низким ступенчатым аттиком, несущим скульптуру, неразрывно связаны с общей горизонталью протяженного фасада. Вместе с тем композиция арки развита в глубину; место поворота Морской улицы к Дворцовой площади также перекрыто аркой, внутренняя и наружная стороны которой не параллельны одна другой и сходятся под углом, маскируя излом улицы. Этим приемом Росси искусно ввел в общий сложный монументальный ансамбль Дворцовой площади весь отрезок Морской улицы от Невского проспекта.

В своем замысле торжественной арки, создающей выразительную перспективу на центр фасада Зимнего дворца Растрелли, Росси, максимально использовав градостроительные возможности, по-новому раскрыл и подчеркнул художественные достоинства замечательного произведения своего предшественника.

Реконструируя площадь, Росси превратил весь фронт застройки от Невского проспекта до Мойки в одно монументальное здание с единым композиционным центром на главной оси площади. Этим приемом, развивая в нем методы Захарова и Воронихина, Росси достиг полного единства пространственного масштаба здания, ограничивающего площадь, и всего ансамбля площади в целом.

Замысел Росси был принципиально отличен от композиции Фельтена, где главным в ансамбле площади оставался монументальный фасад Зимнего дворца. Росси архитектурно уравновесил оба противолежащих друг другу здания — Зимний дворец и Главный штаб — в качестве двух равнозначащих частей целого, перенеся, таким образом, центр тяжести всей композиции на самую площадь. Установка в центре площади монументальной Александровской колонны, закрепившей в ансамбле главенствующее значение парадного архитектурного пространства площади, явилась логическим завершением замысла Росси.

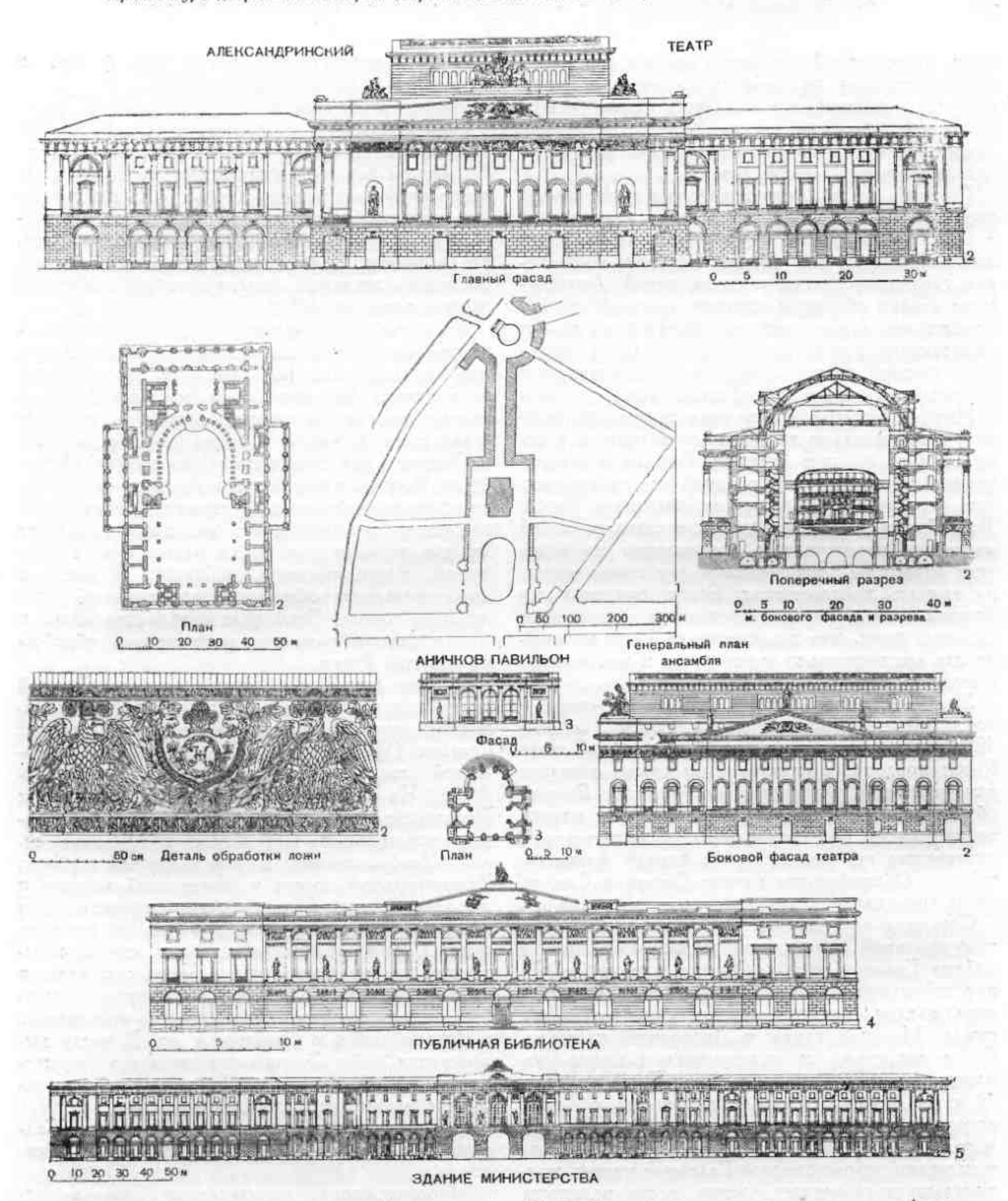
Вместе с тем, мощным сплошным фронтом грандиозной дуги объединенного здания Главного штаба, противопоставленным протяженному фасаду Зимнего дворца, Росси подчеркнул широкое раскрытие площади в сторону Адмиралтейства, ориентировав, таким образом, архитектурное пространство площади и весь ансамбль в целом параллельно Неве, по главной оси всего протяженного ансамбля центральных площадей столицы.

Дворцовая площадь создавалась не сразу. Однако ансамбль Дворцовой площади — один из наиболее целостных и совершенных в мире. По широте замысла и высокому мастерству его осуществления ансамбль Дворцовой площади является венцом в развитии ансамблевых градостроительных приемов мировой классической архитектуры.

Строительство на Дворцовой площади было закончено в 1829 г., а несколько ранее, в 1827 г., началось осуществление ансамбля Александринского театра и Театральной улицы (стр. 263 и 406).

Ансамбль Александринского театра, ныне театра им. А. С. Пушкина, и улицы Росси (1827—1832 гг.) — самое обширное и цельное по замыслу произведение Росси. Задуманный зодчим еще в 1816 г., этот ансамбль лишь в 1827 г. начал практически осуществляться по одному из одиннадцати разработанных Росси вариантов планировки. Проектируя здание театра, Росси полностью перепланировал весь прилегающий участок города, от Садовой улицы до р. Фонтанки; создавая перед новым зданием театра парадную площадь, он расширил старое здание Публичной библиотеки, построенное арх. Соколовым (стр. 263), и отметил границу площади с противоположной стороны двумя павильонами (стр. 263), осуществленными Росси ранее других зданий — в 1816 г.

Величественное здание театра расположено в глубине площади. За театром Росси проложил улицу (стр. 406), которую на берегу Фонтанки закончил новой полукруглой площадью с радиально идущими от нее улицами и переулками (Газетный и Чернышев переулки, улица Росси и набережная Фонтанки). Улица Росси (бывш. Театральная) создана заново двумя тождественными зданиями, вытянутыми во всю длину ее. Фасады зданий выдержаны в монументальном дорическом ордере в виде сдвоенных трехчетвертных колонн, поднятых на высокий цокольный



Ансамбль Александринского театра в Петербурге. Арх. К. И. Росси. 1. Генеральный план площади Александринского театра, площади Чернышева и улицы зодчего Росси. 2. Александринский театр. 1827—1832 гг. Арх. К. И. Росси. 3. Аничков павильон. 1816 г. Арх. К. И. Росси. 4. Публичная библиотека (ныне им. Салтыкова-Щедрина). 1828—1832 гг. Арх. К. И. Росси. 5. Здание министерства на площади Чернышева. Арх. К. И. Росси.

этаж, прорезанный широкими арками окон. Фасады одинаковы на всем протяжении и лишь на углах фланкированы. Перспектива улицы замыкается фасадом театра. Улица Росси, как целостный ансамбль, не имеет себе равной в истории мирового зодчества.

Главный фасад прямоугольного в плане театра представляет собой торжественную композицию с поднятой на цоколь коринфской колоннадой и лоджией за ней. Колоннада ограничена по сторонам гладкими стенами угловых частей. Антаблемент здания обогащен аттиком, который, полого поднимаясь над колоннадой, увенчан по ее оси вылетающей вперед квадригой Аполлона. Боковые фасады театра украшены выступающими портиками того же коринфского ордера.

Интерьер театра не получил своего оформления, первоначально задуманного зодчим, и к тому же был позднее искажен. Портал и декоративное убранство центральной и присценных лож выполнены целиком по рисункам Росси. Тонкий орнамент этих лож представляет собой мастерски нарисованную композицию из воинских атрибутов. Новаторством для своего времени явилась предложенная Росси оригинальная система металлического перекрытия в виде стропильных ферм. Это характеризует Росси не только как архитектора-художника, но и как выдающегося инженера-конструктора.

Здание Сената и Синода (стр. 261) — последнее большое произведение Росси (проект 1828 г.). Проектом здания Сената и Синода Росси продолжил начатое Захаровым создание замечательной площади Декабристов. Зодчий объединил два раздельных корпуса в единое здание, своей протяженностью и архитектурой отвечающее противолежащему фасаду Адмиралтейства. Объединенное здание Сената и Синода четко определило западную сторону площади.

Соединяя два корпуса, Росси повторил прием триумфальной арки, примененный им ранее в здании Главного штаба. Однако в ансамбле Сенатской площади этим приемом зодчий решал иную задачу. В первом случае, искусно создавая выход Морской улицы к Дворцовой площади, Росси закреплял и подчеркивал главную ось площади; вся композиция арки Главного штаба с ее широким пролетом говорит об этой основной мысли зодчего. В здании Сената и Синода Росси, не закрывая существующего выхода к площади второстепенной Галерной улицы, максимально подчеркивает прежде всего цельность фасада объединенного здания. Этой задаче подчинена и композиция центра здания Сената и Синода с его необходимой здесь предельно насыщенной декоративной обработкой фасада и сравнительно узким пролетом арки.

Застроив «сплошным фасадом» здания Сената и Синода боковую сторону площади, Росси тем самым выявил раскрытый характер площади по ее главной оси, ориентированной на Неву и закрепленной монументом Петра. Основная идея памятника, обращенного лицом к Неве, подхвачена и развита Росси в архитектуре площади, где монумент, занимающий центральное место, является активной, организующей составной частью всего ансамбля.

Росси работал в постоянном творческом содружестве со своими помощниками — архитекторами, скульпторами, живописцами и мастерами прикладного искусства. Из мастерской Росси вышли многие архитекторы, ставшие впоследствии известными: П. Плавов, А. Кавос и др.

Осуществляя ансамблевую застройку Петербурга, Росси в своих больших градостроительных композициях объединял отдельные здания в протяженные архитектурные массивы, используя их для парадной застройки целых улиц и площадей, и этим приемом добивался четкости и выразительности общей пространственной организации города. Этой цели всегда подчинена и торжественная, парадная декоративная обработка фасадов Росси.

Приемы ансамблевой композиции были в иной форме претворены в произведениях другого крупнейшего зодчего Петербурга Василия Петровича Стасова (1775—1848 гг.), бóльшая часть творческой жизни которого протекала в Петербурге. Из произведений Стасова выделяются: Павловские казармы на Марсовом поле, придворные конюшни в Петербурге и Царском селе, Преображенский и Измайловский соборы, Триумфальные ворота у Московской заставы и др. Стасов также создал много проектов для Москвы и других русских городов. Из произведений Стасова в Москве известны: сильно искаженное здание гостиницы у Чистых прудов и выстроенные по его проекту Провиантские склады; в провинции — дом генерал-губернатора в Вильно, собор в Саратове и др. К числу выдающихся работ Стасова относятся его сооружения в усадьбе Аракчеева Грузино, где им возведены маяки у пристани, колокольня (стр. 407) и постройки в парке, а также выстроенная Стасовым в Царском селе Большая дворцовая оранжерея.

Многочисленные произведения Стасова раскрывают в нем крупного зодчего и патриота. Подобно Захарову и Росси, он выражал в своем искусстве идеи мужества, героизма и величия

русского народа, с особой силой воплощенные в таких произведениях, как триумфальные ворота у Московской заставы в Петербурге и Провиантские склады в Москве.

Типичные для лучших произведений Стасова греко-дорические формы и пропорции придают им характер суровой монументальности. Подобно другим представителям классической школы в русской архитектуре этого времени, Стасов, продолжая наиболее жизненные народные традиции русского зодчества, строил свои композиции, используя выразительность четкой формы архитектурного объема и обилия глади стен. Для Стасова характерна сильная пластическая и светотеневая разработка фасадов при сдержанности их архитектурного убранства.

В 1816 г. Стасов вошел в состав главных архитекторов Комиссии для строений и гидравлических работ вместе с зодчими Росси и Михайловым. С этого времени Стасов выполнял одну за другой свои крупнейшие постройки, участвуя в качестве одного из ведущих зодчих столицы в формировании петербургских архитектурных ансамблей.

Одной из первых крупных работ Стасова в Петербурге была перестройка здания Придворных конюшен на Мойке (1817—1823 гг.).

Здание Придворных конюшен в Петербурге (стр. 266) было построено еще при Петре I. Стасов должен был их перестроить и расширить. Он прекрасно использовал существовавшее здание на берегу Мойки, излому которой следовали корпуса старых конюшен, образующие в плане вытянутое, неправильной формы кольцо. Стасов переработал планировку здания, предназначив южную сторону кольца для администрации конюшен и отведя остальные корпуса под конюшни в собственном смысле. Угловые точки плана Стасов отметил павильонами кубической формы с полукруглыми нишами и двухколонными дорическими портиками в них. Угловые павильоны, где помещались изоляторы и осмотровые залы, связали между собой отдельные стороны кольца здания. Введенное Стасовым полукружие западной части здания с парадной дорической колоннадой продолжает ритм и пропорции портиков угловых павильонов.

Центральный кубический объем административного корпуса с характерной для Стасова лоджией, теперь заложенной, разработан в ионическом ордере. Более богатый ордер, барельефы в прямоугольных нишах на глади крайних простенков (В. Демут-Малиновского) и купол выделяют эту часть здания, в которой помещалась церковь. На противоположной стороне здания центральному объему отвечал другой центральный павильон с двухколонным портиком в арочной нише и с богато разработанной верхней частью.

Здание Придворных конюшен по планировке и архитектурному облику вполне отвечало как своему практическому назначению, так и своей роли опорного сооружения одного из ансамблей столицы.

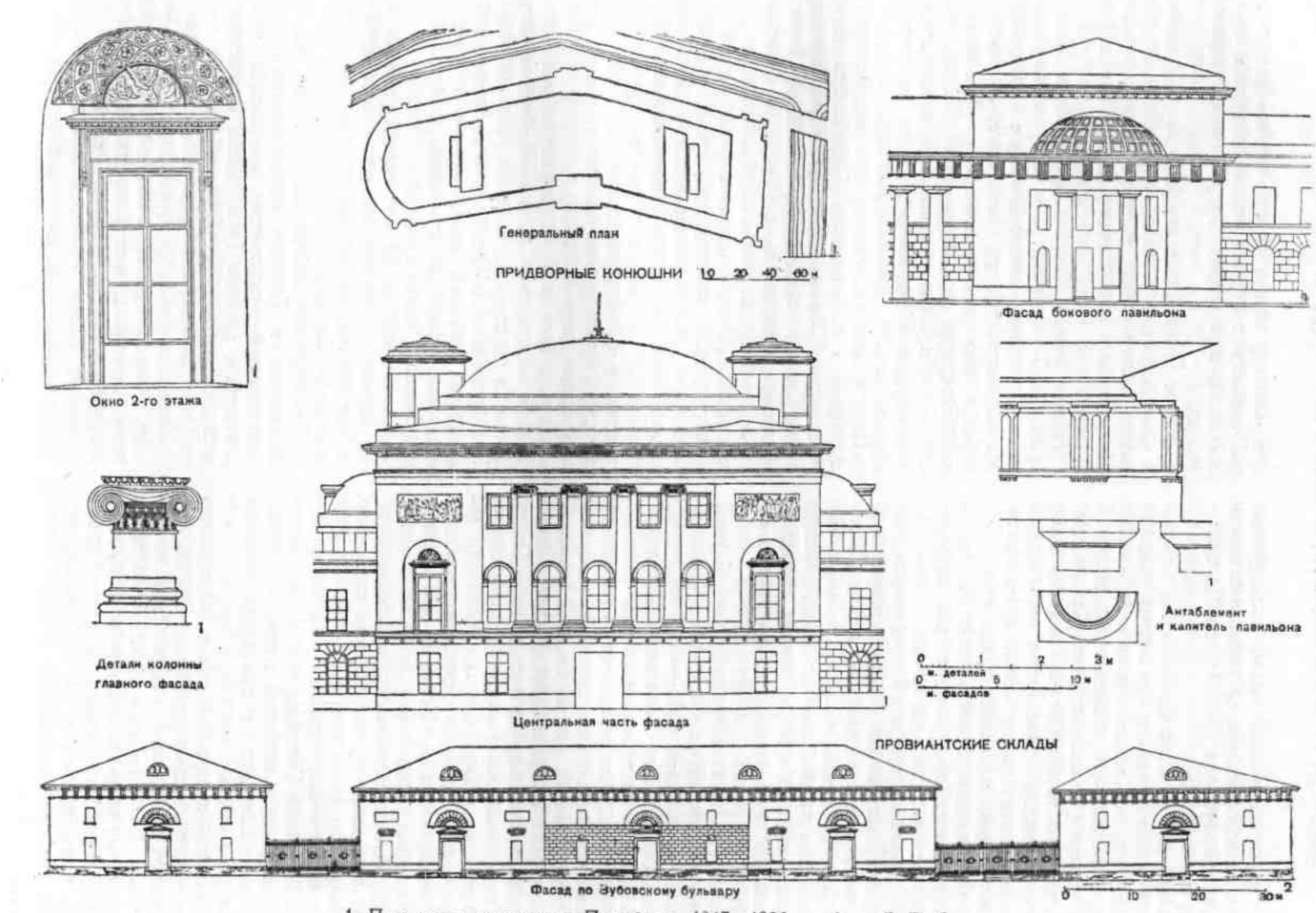
Здание казарм Павловского полка в Петербурге (1817—1818 гг.; стр. 268) перестраивалось Стасовым одновременно с постройкой Михайловского дворца Росси, который перепланировал весь район, проложив продолжение Садовой улицы до Марсова поля. Таким образом, Росси и Стасов согласованно реконструировали обширную городскую площадь, две стороны которой заняты зелеными массивами садов.

Перестройка старого здания под казармы, связанная с награждением Павловского полка за заслуги в Отечественной войне, дала возможность Стасову создать торжественно-парадную обстройку Марсова поля. Мысль о целостном ансамбле площади отражена в композиции здания казарм с его грандиозным, вытянутым по фронту фасада двенадцатиколонным портиком. Сдержанно декорированный аттик с пологим ступенчатым завершением подчеркивает общую горизонталь застройки площади. Архитектура простых и суровых фасадов здания Павловских казарм отвечала задаче увековечить победы русской армии (стр. 407).

Значительное место в творчестве Стасова занимают сооруженные им в Петербурге в конце 20-х и в начале 30-х гг. пятиглавые соборы — Преображенский и Троицкий. Оба военных собора были построены среди казарм и воинских кварталов Петербурга и явились своеобразными памятниками военной славы русского оружия. Однако торжественная архитектура соборов несет на себе следы влияния упадочных, эклектических течений, к которым позднее обратилось творчество Стасова.

Петербургские соборы Стасова, так же как колокольня в Грузине, представлявшая собой монументальное сооружение, завершенное легкой ротондой и шпилем (уничтожена фашистскими захватчиками в 1942—1944 гг.), оказали влияние на провинциальное церковное строительство.

После пожара Зимнего дворца в 1837 г. Стасову были поручены восстановление дворца, парадная отделка всех больших залов и обеих дворцовых церквей. Глубоко проникнув в дух интерьеров Растрелли, Стасов в то же время внес в них строгость приемов архитектуры своего



1. Придворные конюшни в Петербурге. 1817—1823 гг. Арх. В. П. Стасов.
2. Провиантские склады в Москве. 1832—1835 гг. Арх. В. П. Стасов.

времени. То же можно наблюдать и в ансамбле Смольного собора, внутренняя отделка которого была поручена Стасову в 1833 г. В формах интерьера, рассчитанного на пышное декоративное убранство, Стасов, не отступая от строгой сдержанности своих приемов, тем не менее достиг художественного единства с наружным видом собора, сохраненным Стасовым в неприкосновенности. Оформляя подходы к собору с площади, Стасов возвел два симметричных каменных флигеля у ворот и нарядную, величественную чугунную решетку, окружающую площадку перед входом в собор за монастырской стеной.

Залы Зимнего дворца Стасов оформил с большим мастерством, пользуясь языком строгих архитектурных форм; если не считать живописных плафонов и фризов, то все архитектурное богатство залов было достигнуто лишь сочетанием стен, колонн и деталей белого цвета, с вкраплением позолоты. В декоративных приемах Стасов, наряду с широко известными материалами — искусственными и естественными мраморами, гранитом, гипсом — прибегал и к новым материалам и способам создания скульптурных деталей, как, например, к гальванопластическому методу изготовления капителей и барельефов.

При восстановлении Зимнего дворца Стасов выказал свои выдающиеся инженерные способности. Для устройства несгораемых перекрытий над залами значительных пролетов (18—20 *м*) Стасов предложил оригинальные железные конструкции, а для 14-метровых перекрытий — металлические балки, подобные современной клепаной двутавровой балке.

Одним из последних крупных произведений Стасова были Московские триумфальные ворота (1834—1838 гг.) в Петербурге (стр. 268). В них Стасов по-новому трактует тему триумфальных ворот. Стасов создал здесь архитектурный ансамбль, главной частью которого является величественная дорическая колоннада, образующая, вместе с двумя более низкими объемами дорических павильонов по сторонам, монументальные пропилеи города. В Московских воротах, сооруженных, как памятник русских побед в Персии и Турции, Стасов создал величественно-парадное преддверие столицы.

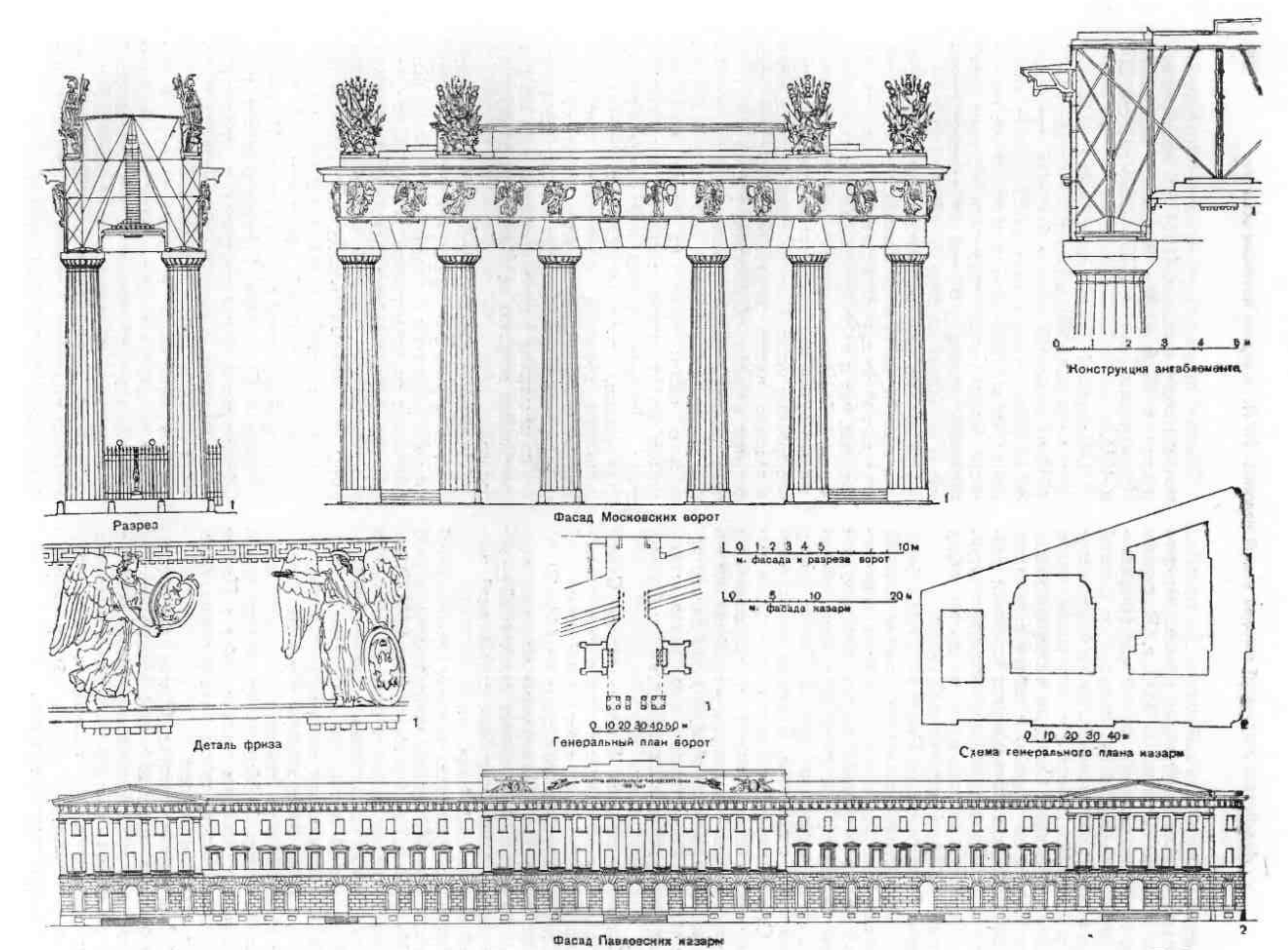
В Московских воротах Стасов дал новую, своеобразную трактовку дорического ордера, отвечающую художественному образу сооружения: он заменил триглифы фигурами рельефных крылатых гениев, для усиления пластики углубил рельеф каннелюр, придав облику сооружения большую выразительность.

Стасову принадлежит проект «образцового» провиантского магазина (1821 г.), повторенный зодчим в 1826 г. для постройки московских Провиантских складов (1832—1835 гг.; стр. 266 и 408).

«Образцовый» корпус представляет собой прямоугольное каменное двухэтажное здание (30×80 *м*) с высотой этажа в 6 *м*. Две внутренние продольные стены в виде двухъярусных аркад разделяют ширину корпуса на три почти равные части. Входы расположены равномерно по всему периметру здания — по три на длинных сторонах и по одному на торцах.

Продольные фасады, одинаковые с обеих сторон здания, расчленены креповками по количеству входов на три равнозначных звена, по оси которых, как и на торцевых фасадах, размещены входы и большие полуциркульные проемы окон второго этажа над ними, заглубленные в широкие арочные ниши. Гладкие стены корпуса лишь в средних, слегка заглубленных звеньях продольных фасадов обработаны рустом до низа окон второго этажа, в уровне которых на боковых звеньях сделаны неглубокие горизонтальные ниши; ниже, на глади стен, над окнами первого этажа помещены скульптурные венки. Входные проемы обрамлены узкими наличниками, поставленными на цоколь, и завершены пологими фронтонами сандриков. Цоколь и выступающая часть стены до низа окон первого этажа образуют двухступенное подножие наклонных внутрь наружных стен здания, увенчанного мощным антаблементом дорического ордера.

Архитектура «образцового» корпуса провиантского магазина, с фасадами, как бы образующими цепь сомкнутых равнозначных звеньев, была рассчитана на возможность использования здания или ряда подобных однотипных корпусов в разнообразных условиях застройки городских улиц. В ансамбле московских Провиантских складов три подобных отдельных типовых корпуса образуют цельный монументальный блок, создающий парадный фронт застройки Крымской площади и Остоженки (Метростроевская ул.). Обращенные к улице торцевые и продольные стены корпусов зрительно объединяются крупными формами арок и порталов. В то же время сложное чередование гладких и рустованных стен и скульптурные венки создают необходимое разнообразие и обогащают общий протяженный фронт фасадов, не нарушая его единства. Архитектура московских Провиантских складов ярко отражает характерный героический облик русской классической архитектуры этого времени.



Петербург. 1. Московские ворота. 1834—1838 гг. Арх. В. П. Стасов. 2. Павловские казармы. Перестр. в 1817—1818 гг. Арх. В. П. Стасов.

Стасов — выдающийся зодчий и художник, талантливый инженер-новатор, отличный организатор — был одним из последних крупных представителей классической школы в русской архитектуре первой трети XIX в.

В последующие годы творчество Стасова отразило общий кризис классического направления русской архитектуры, а в позднейший период протекало под знаком эклектических исканий, характерных для конца 30-х и 40-х гг. XIX в.

* * *

Наряду с Росси и Стасовым в Петербурге в это время работали и другие архитекторы, творчество которых также было связано с широкой градостроительной практикой столицы и провинции. Сознание творческой дисциплины побуждало их подчинять свои замыслы общим задачам ансамбля. Среди этих мастеров выделяется фигура Андрея Алексеевича Михайлова (1771—1849 гг.) — деятельного члена Комитета по застройке Петербурга, который вместе с Росси и Стасовым осуществлял руководство столичным строительством и способствовал формированию парадного облика столицы. Сооруженные этим зодчим в Петербурге здание Римско-католической духовной академии, бывш. дом Ганина (ныне типография Академии наук), Патриотический институт и другие постройки свидетельствуют о незаурядном мастерстве Андрея Михайлова.

Особый художественный интерес представлял выстроенный по проекту Михайлова рисовальный корпус Академии художеств с дорическим портиком в шесть колонн, украшенным скульптурой. Авторитетный и опытный архитектор, профессор и ректор Академии художеств, Михайлов проектировал для Петербурга, Москвы, Костромы и других городов.

В 1821 г. Михайлов представил проект парадной планировки и застройки Театральной площади в Москве, который был положен в основу проекта Бове при создании московского Большого театра. Составление проекта Большого театра в Москве было поручено также и А. М. Мельникову (1784—1854 гг.), одному из виднейших зодчих Петербурга первой трети XIX столетия. Из построек Мельникова в Петербурге известна Никольская церковь на улице Марата (теперь музей Арктики). Мельников был одним из основных составителей многочисленных типовых проектов различных зданий, которыми в тот период застраивались города России.

По проектам Мельникова были построены церкви в Нижнем-Новгороде и Кашине, лазареты в Бердичеве и Остроге и пр. Мельников, так же как и Михайлов, в числе главнейших петербургских зодчих, был одним из участников конкурса на составление проекта Исаакиевского собора, в комиссии по построению которого оба названных зодчих принимали деятельное участие.

Архитектор Ф. И. Демерцов (1753—1823 гг.), построивший здание Нового арсенала на Литейном проспекте и ряд других сооружений, С. Л. Шустов (1789—1870 гг.), известный своим загородным театром на Каменном острове и выразительной по архитектуре деревянной дачей Долгоруковых (там же), как и многие другие зодчие, застраивали Петербург первой трети XIX в. и вместе со своими великими современниками создавали облик стройного, строгого города, воспетого Пушкиным.

б) Архитектура Москвы

Прогрессивные идеи русской архитектуры начала XIX в., воплощенные в величественных ансамблях «классического» Петербурга, в иных формах получали свое отражение в строительстве Москвы, восстанавливаемой после пожара 1812 г. В процессе этого восстановления облик древней столицы был обогащен новыми крупными архитектурными ансамблями.

Вопросы архитектуры города стояли в центре большой предварительной работы, проделанной в первое десятилетие века организованным в Москве в 1802 г. «Комитетом для уравнения городских повинностей». Работой Комитета была подготовлена почва для практического осуществления широких градостроительных замыслов в период восстановления Москвы после войны 1812 г.

Составленные Комитетом планы Москвы и отдельных ее частей, зарисовка 560 виднейших церковных, казенных и общественных зданий, целых улиц и лучших частных домов, в особенности же уцелевший нивелирный генеральный план Москвы 1806—1808 гг. и составленные к нему архитектором Ф. К. Соколовым перспективные разрезы города с видами выдающихся зданий, указывают на широкую разработку вопросов архитектуры города, объединенную общей идеей создания художественного единства в его застройке.

В 1813 г. после пожара Москвы для руководства всеми восстановительными работами была организована «Комиссия для строений города Москвы», существовавшая до 1842 г. Эта комиссия разработала проект реконструкции Москвы и регулировала все последующее городское

строительство в ней. В деятельности московской Комиссии для строений ярко отразились патриотические идеи времени. Это сказалось прежде всего в тех принципах, которые последовательно проводили архитекторы Комиссии при решении вопросов восстановления и дальнейшего развития архитектуры Москвы.

Первоначально был одобрен проект реконструкции Москвы, составленный по указанию Александра I архитектором Гесте. Этот проект предусматривал решительную реконструкцию города, с пробивкой новых магистралей и устройством грандиозных площадей. Московская Комиссия для строений отвергла проект Гесте, как нереальный для того времени, и в борьбе с официальными предписаниями разработала собственный проект, в соответствии с которым и восстанавливалась Москва.

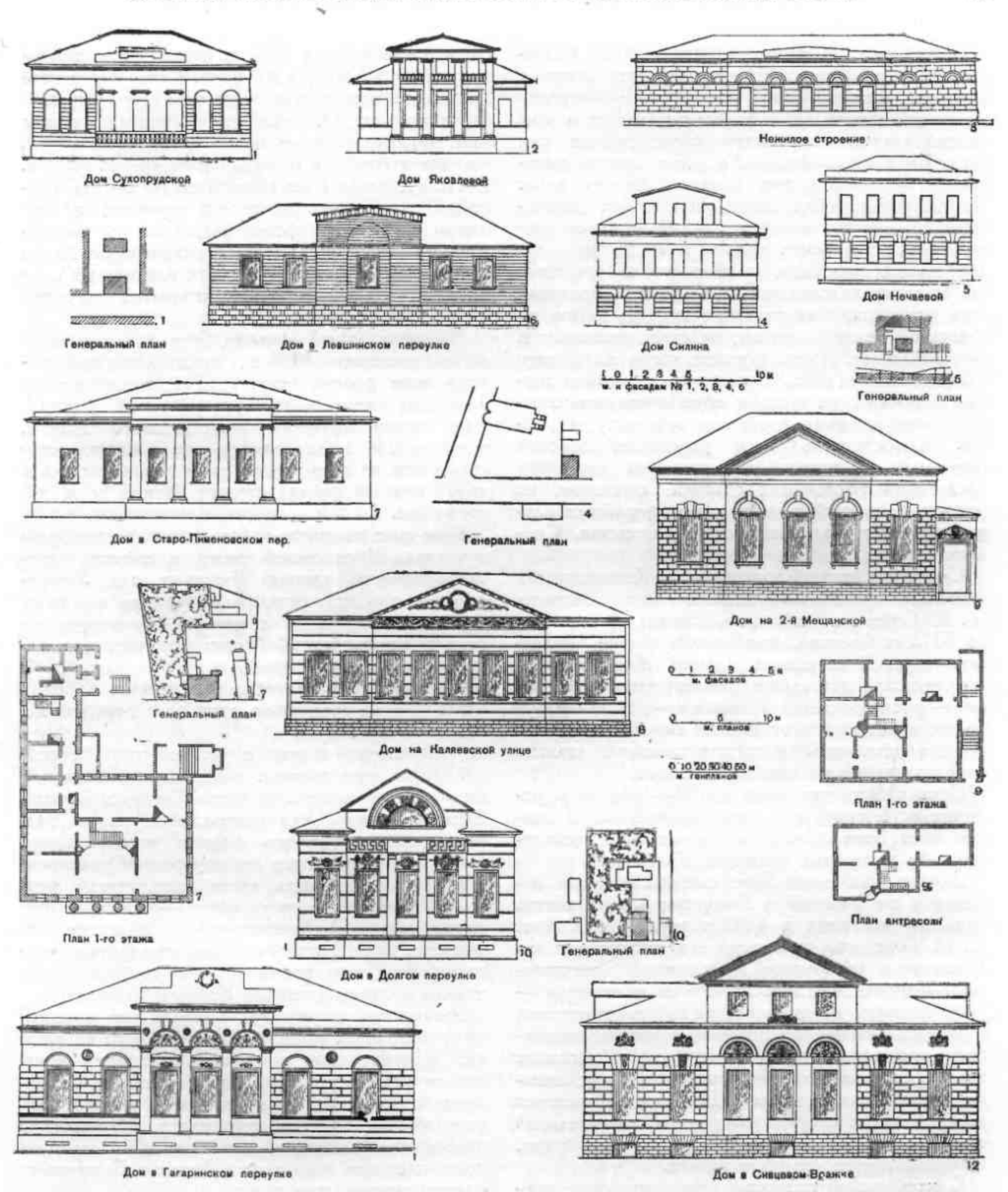
Проект Комиссии на деле утверждал реалистические пути русской архитектуры применительно к конкретным вопросам реконструкции Москвы. Подобно проекту 1775 г., проект Комиссии не ломал сложившейся структуры городского плана, но, исходя из главнейших жизненных условий и требований города, преобразовывал Москву, применяя наиболее прогрессивные ансамблевые градостроительные методы русской архитектуры. При этом проект Комиссии сохранял главенство Кремля в ансамбле Москвы, намечая систему центральных площадей, как дальнейшее расширение и развитие кремлевского ансамбля. Вокруг Кремля, на Красной площади и на месте свободной, неустроенной территории по течению р. Неглинки, создавалась парадная зона города в качестве торжественного преддверия к Кремлю.

Первой после пожара была реконструирована Красная площадь со зданием Торговых рядов, перестроенным архитектором Бове. Огромная территория прежней Красной площади получила в результате перестройки значение главной парадной общественно-торговой площади Москвы. В середине 1820-х гг. был закончен ансамбль Театральной площади — главного звена в цепи центральных площадей города.

Замысел, положенный архитекторами Комиссии в основу реконструкции центра Москвы, был последовательно проведен в композиции каждой из центральных площадей. В расположении и застройке этих площадей, обращенных парадным фронтом к Кремлю, т. е. так же, как были обращены к Кремлю, дом Пашкова, здание Университета, дом Благородного собрания (ныне Дом союзов), подчеркивалась связь новых городских ансамблей с Кремлем. Это определило и выбор места и ориентацию здания театра в ансамбле Театральной площади. Архитектурный ансамбль центра Москвы намечался как цепь расположенных полукольцом отдельных регулярных площадей, каждая из которых, сохраняя самостоятельность своей оси, была ориентирована на Кремль. Композиционная связь новых ансамблей с Кремлем явилась своеобразным приемом построения целостного архитектурного ансамбля города, отличным от принципа регулярности и характеризующим градостроительные методы зодчих Москвы, выработанные ими в процессе восстановления города.

Создание новых ансамблей в Москве было связано, так же как и в Петербурге, с постройкой крупных общественных зданий — Большого театра, Манежа, Опекунского совета, Екатерининского института и др.

Общий характер архитектуры города определялся рядовым жилым строительством, развернувшимся после пожара по всей территории Москвы. В процессе реконструкции Москвы новый архитектурный облик получили не только площади, но и улицы, застройка которых в этот период почти полностью обновилась. Дворянская усадьба XVIII в. с главным домом в глубине двора и хозяйственными устройствами теперь уступила место городскому особняку, вынесенному главным фасадом на красную линию улицы. В то же время в ряде случаев в жилом строительстве города сохранялась традиционная усадебная система городской застройки, которая теперь изменилась соответственно масштабам и характеру городских особняков. Архитекторы Комиссии строений, осуществляя задачу создания художественно единого облика города, разработали правила и принципы городской застройки, учитывавшие традиционный характер московской застройки отдельными небольшими жилыми особняками. Этими правилами точно определялось положение домов по красной линии улицы, устанавливались габариты жилых и служебных строений, оград и пр., регламентировалась этажность зданий в зависимости от значения и характера улицы. Были выработаны типы жилых домов со строго отобранными формами, установленными соотношениями размеров этажей, проемов и архитектурных деталей. Фасад здания, вынесенный на улицу, получал плоскостную разработку и общую горизонтальную направленность, причем в общем ансамбле улицы московские зодчие, разнообразно используя немногочисленные приемы украшения фасада, умели сохранять архитектурную индивидуальность каждого особняка (стр. 271).



Москва. Жилые дома первой половины XIX в.

Основными приемами архитектурного убранства фасадов были: расшивка нижнего этажа с типичной горизонтальной тягой, четко разграничивающей этажи; характерные перемычки и замки над гладкими проемами окон; портик или неглубокая ниша-лоджия, а часто просто мезонин с фронтоном над средней частью дома. Иногда декорировка сводилась лишь к небольшому количеству лепных деталей — венков, медальонов, ликторских связок и т. п. Все это достигалось простыми и экономными средствами. В целях художественного единства применялась однотипная двухцветная окраска домов из сочетаний белого с серым, палевым, телесным и светлозеленым. В тех случаях, когда по фронту улицы располагались служебные постройки жилых строений, их фасады обрабатывались соответственно общему характеру архитектуры улицы. Совокупность всех указанных приемов позволяла московским архитекторам создавать средствами массовой застройки скромные, но целостные ансамбли улиц и периферийных площадей, таких, как Калужская, Таганская, Смоленская и др.

Среди коллектива архитекторов Комиссии для строений одно из видных мест занимал Ф. К. Соколов, восстанавливавший после пожара 1812 г. Арсенал, кремлевские башни, множество церквей и жилых зданий. Творческая и практическая деятельность архитекторов Комиссии — последователей Казакова — создавала условия, в которых смог со всей силой проявиться градостроительный и художественный талант возглавлявшего их архитектора Бове.

Осип Иванович Бове (1784—1834 гг.) родился в Петербурге в семье художника. В ранние годы Бове работал в Кремлевской экспедиции, где воспринял традиции Казакова.

Зрелое творчество Бове связано главным образом с его работой в Комиссии для строений, куда он поступил в 1813 г. Весной 1814 г. О. И. Бове, «по отличному его искусству в художестве и по знанию гражданской архитектуры», получил в Комиссии особое назначение — проектировать и надзирать за государственными и общественными строениями, а также заведывать всей «фасадической частью» в массовом жилом строительстве Москвы — функция, весьма характерная для эпохи. Все проекты частных домов, строительство которых в значительной степени определяло характер московских улиц, проходили через его утверждение.

С наибольшей полнотой творчество Бове проявилось в создании архитектурного ансамбля центра Москвы. В процессе восстановления Москвы после пожара 1812 г. первой была реконструирована Красная площадь. Новое понимание ансамбля площади, как открытого парадного пространства города, становится особенно ясным при сопоставлении ее новой композиции с тем, чем была Красная площадь в конце XVIII в. В 1786 г. вдоль Кремлевской стены против Торговых рядов было выстроено каменное здание лавок, и площадь превратилась как бы во внутренний замкнутый двор, ограниченный двумя противолежащими растянутыми зданиями в виде двух букв П, обращенных открытой стороной друг к другу.

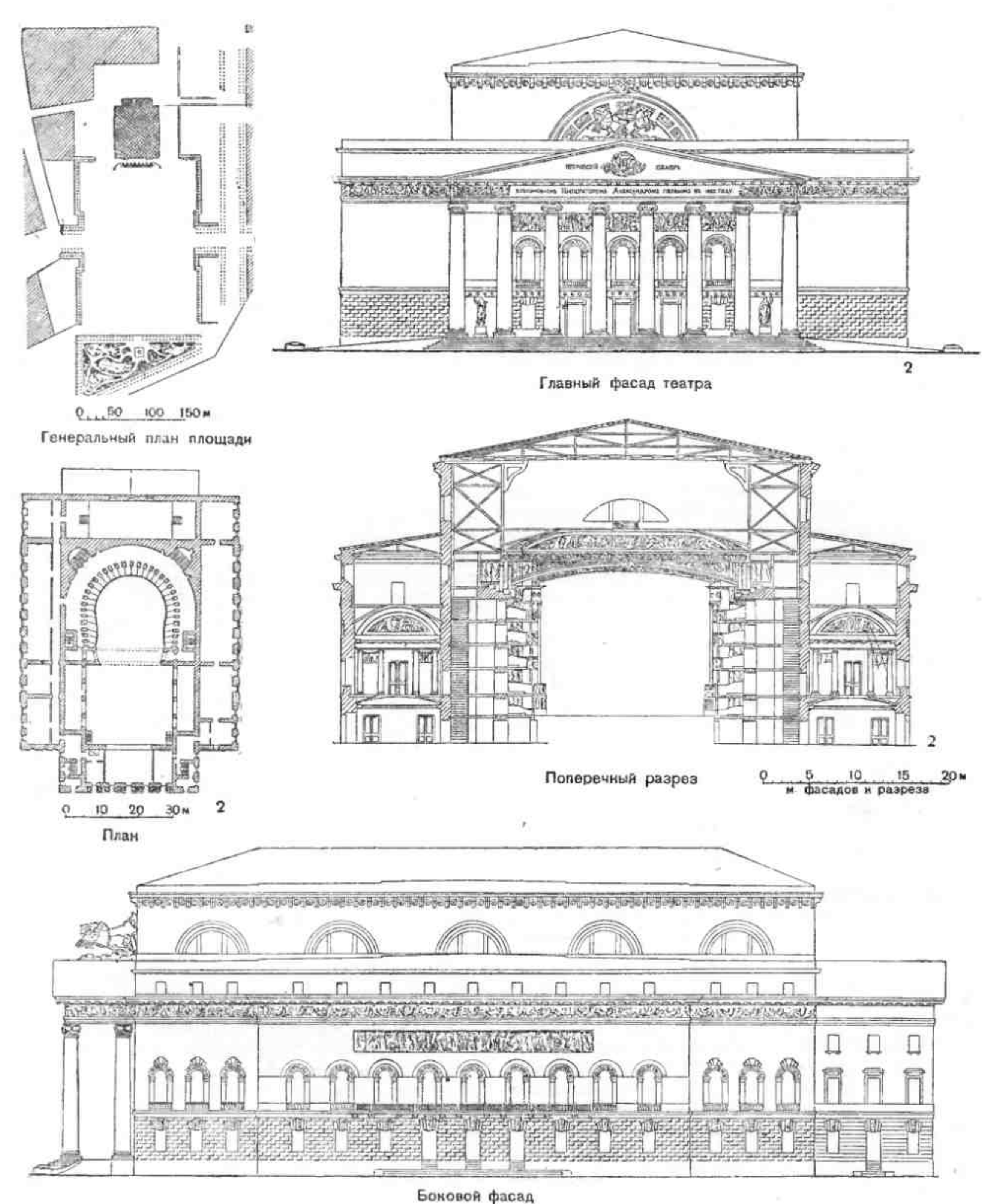
Первоначальный замысел Бове, как это видно на его акварели 1814 г., предполагавший выпрямление фронта старого П-образного здания Торговых рядов, не был осуществлен. Строительство этого крупного общественного здания, поставленное в зависимость от средств, отпускавшихся на него владельцами лавок, свелось к новой отделке фасада старого здания и к его достройке.

Бове снес каменное здание лавок, расположенное вдоль Кремлевской стены, и изменил центральную часть здания Торговых рядов, перекрыв ее плоским куполом и украсив широким дорическим портиком с пологим фронтоном на фоне мощного аттика. Фронт протяженного фасада Бове пересек тягой, подчинив единой общей горизонтали вертикальные проемы прежних аркад. Устои арок ниже тяги Бове декорировал парными колоннами.

Центральный портик и плоский купол Торговых рядов фиксировали поперечную ось площади, ориентированную на купол Сената в Кремле. Введение купола над центральной частью здания, сплошь занятого рядами мелких лавок, отнюдь не вызывалось его внутренней планировкой; купол был здесь чисто декоративной формой. Тем не менее, вводя купол — традиционную принадлежность общественного сооружения того времени, Бове достигал впечатления представительности и парадности, которых требовала роль здания в общем ансамбле Красной площади.

Расчисткой территории площади от прежней застройки были раскрыты окружающие ее древние архитектурные памятники. Особенно выиграл от этого храм Василия Блаженного. Стремление сохранить выразительность художественного облика древних памятников объясняет и запрещение Комиссии для строений возводить ниже площади близ храма Василия Блаженного здания выше одного этажа.

С именем Бове связаны проектирование и строительство Большого театра и Театральной



Москва. 1. Проект Театральной площади. 1821 г. 2. Большой театр. 1821—1824 гг. Арх. О. И. Бове и А. А. Михайлов

площади (стр. 273 и 409), хотя над планировкой и застройкой последней работало много московских и петербургских архитекторов.

Проект здания театра и ансамбля площади разрабатывался в 1816 г. лучшими московскими архитекторами — Бове, Жилярди и другими, а также петербургскими мастерами, в том числе Андреем Михайловым и Мельниковым. В 1821 г. был принят проект Андрея Михайлова; он был положен в основу дальнейшей разработки, которая была поручена Бове. Театр, законченный в 1824 г., в 1850-х гг. сгорел и был перестроен архитектором Кавосом.

Большой театр представлял собой компактный прямоугольный в плане объем с восьмиколонным выступающим портиком со стороны площади, которому на противоположной стороне отвечал подобный же по ширине выступ здания с лоджией, украшенной парными колоннами. Высота колонн главного портика — 15 *м*; колонны в лоджии имели в высоту 9,6 *м*.

В более высокой, средней части здания располагаются: входная часть театра с парадными лестницами, главное фойе, пятиярусный зрительный зал и сцена. Боковые, пониженные части, разделенные на три этажа, отведены для прочих помещений театра. В этих частях располагаются также и входы в верхние ярусы. Связь каждого из ярусов зрительного зала с главным фойе осуществляется огибающими ярусы широкими полукольцевыми коридорами, откуда две лестницы выводят в фойе.

Первоначальный облик Большого театра значительно отличался от нынешнего. Портик театра был ионического ордера, стены по бокам портика — гладкие, лишь прорезанные горизонтальными швами рустовки. Средняя, повышенная часть здания была перекрыта кровлей на четыре ската и имела по всем фасадам прямой карниз. На главный фасад эта часть выходила глухой стеной с глубокой полуциркульной аркой-нишей в центре, на фоне которой красиво вырисовывалась скульптурная группа Аполлона, увенчивающая фронтон портика.

После пожара Кавос заменил четырехскатное покрытие двускатным с фронтонами, повторив по главному фасаду форму фронтона портика и уничтожив при этом арочную нишу. Он заменил ионический ордер портика сложным и изменил все детали наружной отделки. Переделки Кавоса намного снизили художественные достоинства замечательного произведения Бове — Михайлова, создавших в московском Большом театре один из образцов русской классической архитектуры начала XIX в.

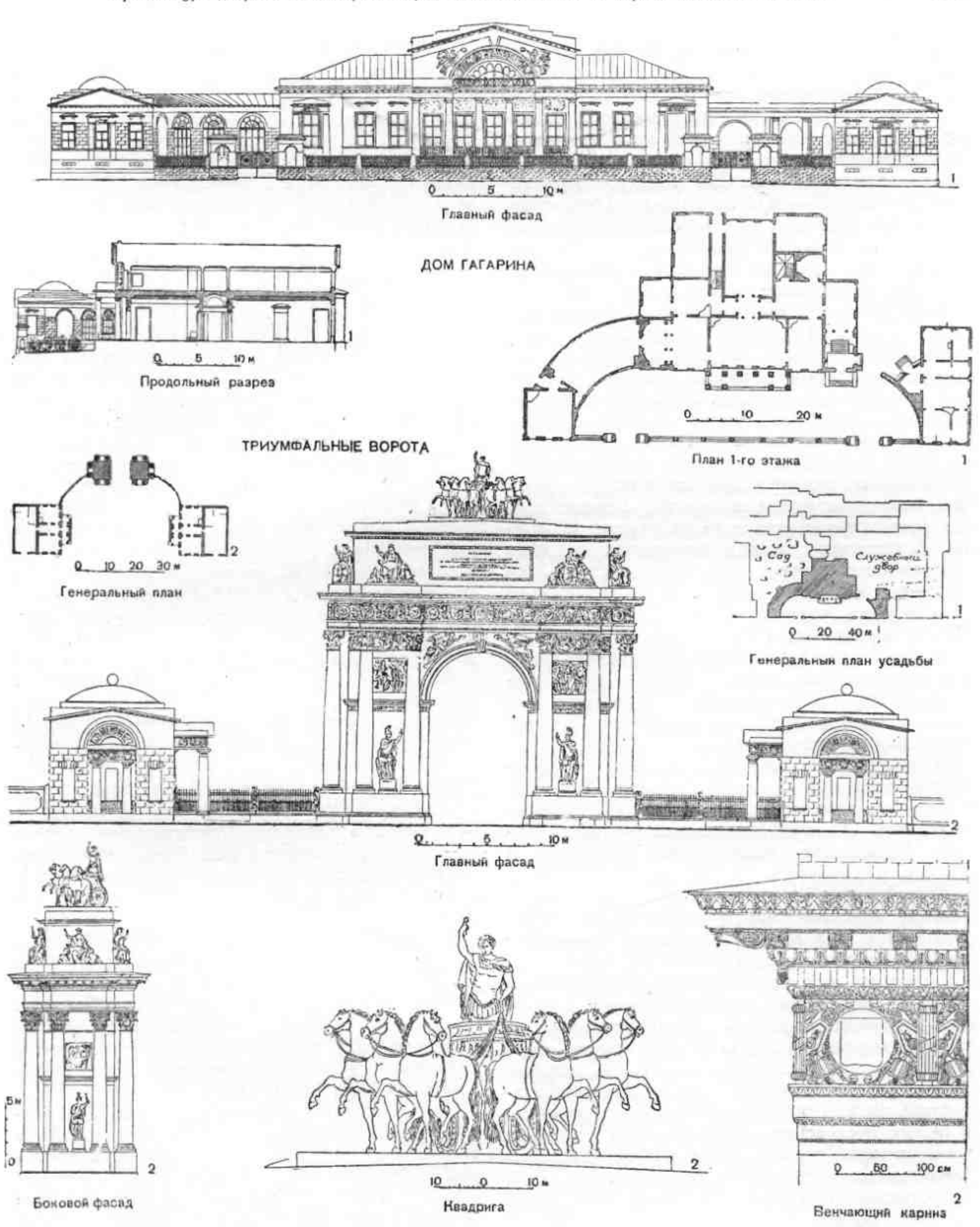
Московский Большой театр является, тем не менее, одним из самых выдающихся театральных сооружений мира. Пятиярусный зал на 2900 человек отличается высокими акустическими качествами. Длина зала 25 *м*, ширина 26,3 *м* и высота 21 *м*. Размеры портала сцены 20,5 × 17,8 *м*; сцена имеет в ширину 26,2 и в глубину 23,5 *м*. Здание театра после Великой Отечественной войны было заново отделано; была возобновлена и первоначальная плафонная роспись театра.

Театральная площадь планировалась в виде прямоугольника, продольная ось которого закреплялась зданием театра, обращенным главным фасадом в направлении Кремля. Длинные стороны площади застраивались четырьмя симметрично расположенными однотипными двухэтажными зданиями с повышенными выступающими частями по краям. Одно из этих зданий — Малый театр — сохранилось до нашего времени.

Разбивкой длинного фронта обрамляющих площадь зданий на отдельные части подчеркивались главенство и значительность главного сооружения площади — Большого театра. Вместе с тем, ризалиты зданий отмечали поперечную ось площади и проезд, соединяющий между собой полукольцо центральных площадей, что органически включало Театральную площадь в общий ансамбль центра Москвы.

Бове принимал участие в строительстве Александровского сада, также включавшегося в общую композицию центра Москвы. Расположенное против сада здание Манежа было построено в 1817 г. по проекту А. А. Бетанкура без участия Бове. После катастрофы с первоначальными стропилами, давшими сильные трещины, вся крыша Манежа была перестроена. Конструкция новых деревянных стропил, перекрывавших без всяких промежуточных опор здание пролетом в 44,86 *м*, являлась в то время чудом строительной техники и исключительным примером смелого осуществления перекрытия столь обширного здания.

Бове был привлечен к строительству Манежа лишь в 1824—1825 гг. для работы по архитектурной отделке здания. При работах по декоративному убранству Манежа проявилась принципиальность Бове в вопросах архитектуры города: когда военный генерал-губернатор Москвы при утверждении рисунков Бове потребовал украшения фронтонов скульптурой, зодчий не допустил этого, оставив фронтоны гладкими. Тем самым Бове правильно включил здание Манежа в общую систему центрального ансамбля и в частности в застройку намечавшейся



Москва. 1. Дом Н. С. Гагарина (Книжная палата). 1817 г. Арх. О. И. Бове 2. Триумфальные ворота, 1827—1834 гг. Арх. О. И. Бове

тогда Манежной площади, где должен был доминировать портик Университета, обращенный лицом к Кремлю.

Забота зодчего о создании целостного ансамбля города проявилась в полной мере в композиции монументальных Триумфальных ворот у Тверской заставы (стр. 275 и 409), сооруженных Бове в 1827—1834 гг. в память Отечественной войны 1812 г. и служивших торжественным въездом в Москву из Петербурга.

По бокам арки со стороны города располагались обращенные фасадом к улице два небольших здания кордегардий с дорическим портиком и пологим куполом, соединенных с воротами полукруглой оградой и образовывавших парадное архитектурное начало улицы. Основной массив ворот был возведен в кирпиче и облицован белым камнем. Колонны коринфского ордера, поднятые на цоколь, располагались парами по бокам арки и на торцевых сторонах ворот. Тело колонн, включая базы и капители, архитрав, барельефы фриза и карниза, а также другие декоративные детали были отлиты из чугуна. В интервалах между колоннами, на фоне белокаменных устоев арки, были установлены чугунные изваяния воинов. Фигуры сидящих слав на фоне высокого аттика арки и квадрига Славы, обращенная в сторону Петербургской дороги, завершали композицию сооружения. Мощные формы ворот, чугунная скульптура, исполненная Витали и Тимофеевым по рисункам Бове, олицетворяли пафос славы и мощи России, торжество русского народа и его армии.

Один из лучших образцов творчества Бове — выстроенный в 1817 г. дом Гагарина (Книжная палата) на Новинском бульваре (ул. Чайковского; стр. 275 и 410); памятник разрушен бомбой, сброшенной фашистскими варварами в 1941 г.

Жилой дом с повышенной центральной частью, незначительно отступавшей от улицы, соединялся полукружием галереи с выходившими на красную линию боковыми флигелями. Характерная для этого времени приподнятость образов архитектуры отражена зодчим в величавых формах широкого полукружия арки и гладких дорических портиках центрального дома. Барельефы летящих гениев Славы на гладком поле стены не нарушали общего интимного характера жилого особняка, обращенного фасадом к зелени московских бульваров. Это сочетание торжественной парадности и интимности было характерной чертой многих лучших произведений классической школы в московской архитектуре начала XIX в.

В соответствии с требованиями парадности главный фасад здания имел симметричное построение с подчинением боковых частей более богато и выразительно разработанному центру. Сравнительно низкая посадка окон над землей и подчеркнутая балконом непосредственная связь главного зала с палисадником способствовали впечатлению интимности как наружного облика здания, так и его внутренних помещений (стр. 410).

Из общественных сооружений, построенных по проекту Бове, следует упомянуть 1-ю Градскую больницу (1828—1833 гг.) на Б. Калужской улице. Бове принадлежала и переделка дома князя Гагарина у Петровских ворот для Екатерининской больницы. Среди церковных зданий, сооруженных Бове, характерен для него купольный храм «Всех скорбящих радости» (1828—1833 гг.) на Б. Ордынке в виде ротонды, удачно дополняющей колокольню и трапезную, выстроенные Баженовым; монументальная простота сочетается здесь с изящной орнаментацией, которой мастер пользовался всегда с большим чувством меры.

Разнообразное творческое наследие Бове, в котором он проявил себя блестящим градостроителем и тонким художником, создавшим крупнейшие ансамбли московских площадей и улиц, делает его одним из виднейших представителей классической школы в русской архитектуре этого периода.

К числу зодчих, творчество которых сыграло большую роль в сложении архитектурного облика Москвы после пожара 1812 г., относились также Д. И. Жилярди и А. Г. Григорьев.

Длительная совместная работа Жилярди и Григорьева в ведомстве Воспитательного дома, архитекторами которого они были, обусловила взаимовлияние их творчества, но не уничтожила художественной индивидуальности каждого из них.

Дементий Иванович Жилярди (1788—1845 гг.) учился архитектуре в Москве, где на постройках М. Казакова, Е. Назарова и других зодчих работал его отец, архитектор Иван Жилярди. Творчество Жилярди формировалось под воздействием высокой художественной и строительной культуры русской классической архитектуры конца XVIII и начала XIX вв.

Первой крупной работой Жилярди было восстановление построенного М. Ф. Казаковым и сильно пострадавшего при пожаре 1812 г. здания Московского университета (1817—1819 гг.; стр. 213 и 411). Сохранив планировку и общие объемы здания, Жилярди внес изменения в ком-

позицию главного фасада. Вместо восьмиколонного ионического портика он построил мощную дорическую колоннаду. При прежнем количестве колонн, благодаря увеличению масштаба ордера, портик занял значительно бо́льшую протяженность стены, захватив оси боковых залов. Жилярди изменил ритм оконных проемов актового зала, заложив окна второго света, расширил и повысил нижний ряд окон. Повысив на три сажени центральную часть здания, Жилярди завершил ее пологим куполом, отвечавшим характеру нового портика. Он изменил и обработку стены, удалив членившие ее пилястры, лопатки и полочки. Новый фасад с его гладкими стенами и мощным портиком был обогащен великолепным многофигурным барельефом работы Г. Замараева на тему торжества русской науки и искусства, которой посвящена также роспись актового зала, выполненного по рисункам Жилярди.

Перестройкой Университета Жилярди включил это здание в намечавшийся ансамбль монументальных сооружений полукольца центральных площадей, огибающего Китай-город. Крупный архитектурный масштаб нового фасада Университета, выраженный в формах и пропорциях дорического ордера, в крупной пластике архитектурных деталей, в обилии глади стен, отвечал значению и роли этого общественного здания в новой парадной застройке центра города. В то же время Жилярди применил здесь приемы композиции, разработанные ранее Казаковым в строительстве монументальных городских зданий Москвы с их классическими портиком и куполом, прочно вошедшими в художественные традиции русской архитектуры начала XIX столетия. Эту композицию Жилярди осуществил также в своем следующем крупном произведении — здании Опекунского совета на Солянке (стр. 278).

Здание Опекунского совета (1825 г.) должно было составить часть обширного ансамбля Воспитательного дома. Оно состояло из трех симметрично расположенных по улице отдельно стоящих корпусов: главного — с купольным завершением и двух флигелей, соединенных с главным корпусом массивной каменной оградой (здание было перестроено в 1846 г.). Фасад главного корпуса украшен поднятой на цоколь ионической колоннадой, к подножию которой с улицы подводят два широких, расходящихся в стороны пандуса. Главный корпус, удлиненный в глубину участка, занят основным, ориентированным по длинной оси здания, деловым помещением Опекунского совета — операционным залом, разделенным колоннами по его продольной оси на три равные части. Купольное завершение здания Опекунского совета, так же как и здания Торговых рядов Бове, не связано с внутренней планировкой. Зодчие начала XIX столетия, рассматривая свои сооружения в связи с общими градостроительными задачами, допускали подобные приемы в композиции отдельных зданий, как средство достижения единства городского ансамбля. Эти приемы теряли свою архитектурную оправданность по мере отхода от методов ансамблевой застройки, как это было в дальнейшем, в период распада классической школы в русской архитектуре.

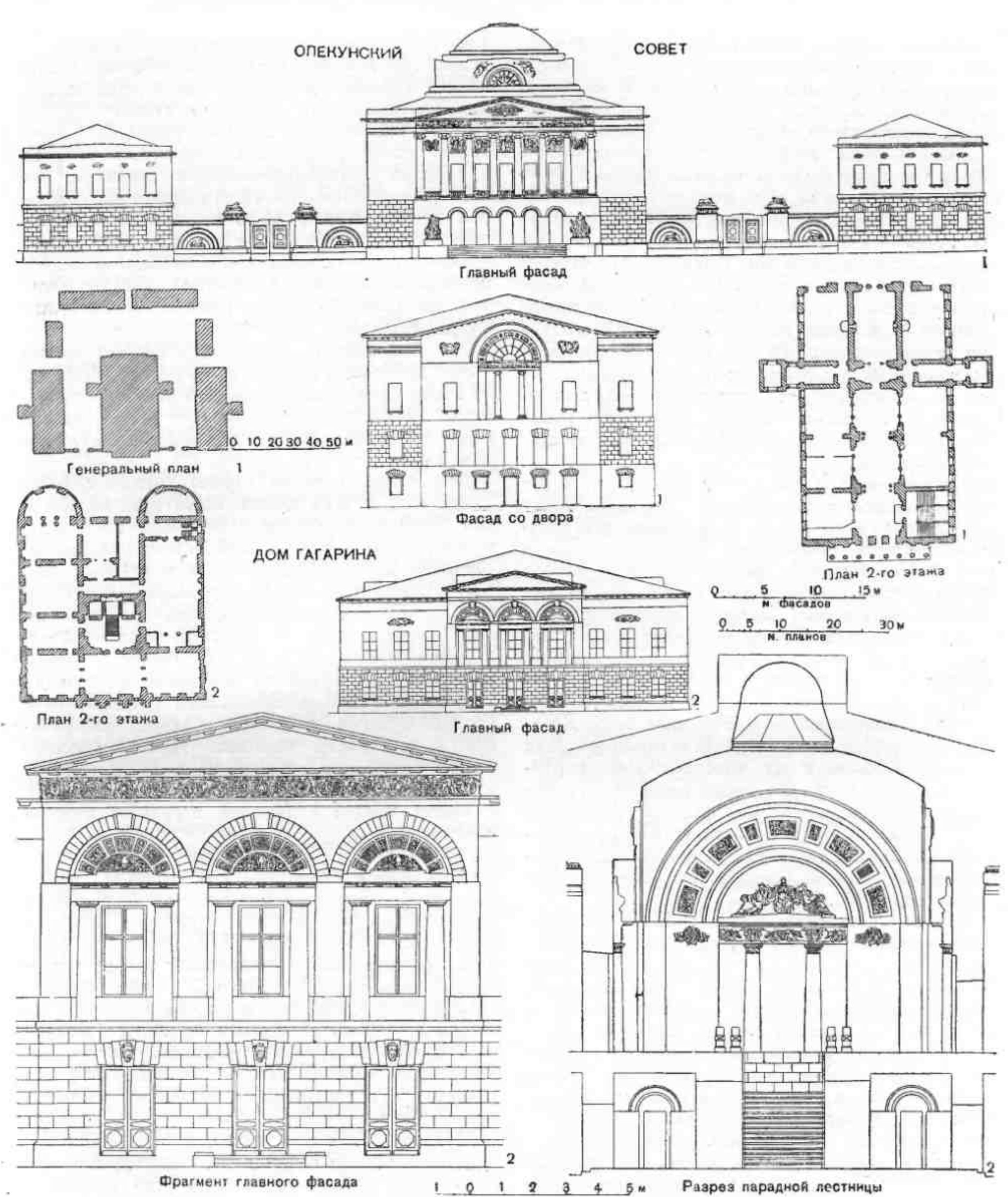
Из выстроенных Жилярди в Москве жилых домов наиболее известны дом Лунина (1823 г.) на Никитском бульваре (Суворовский бульвар), позже Ассигнационный банк и дом Гагарина (1820 г.), позже Дом коннозаводства на Поварской улице (ул. Воровского).

Дом Лунина (стр. 411) расположен на красной линии улицы. Для здания характерна плоскостная композиция фасада; колоннада поставлена в неглубокой лоджии; антаблемент, лишенный фронтона и завершенный пологим аттиком, венчает гладкое поле стены. Чугунная решетка и кронштейны балкона дома Лунина — замечательные образцы русского художественного литья.

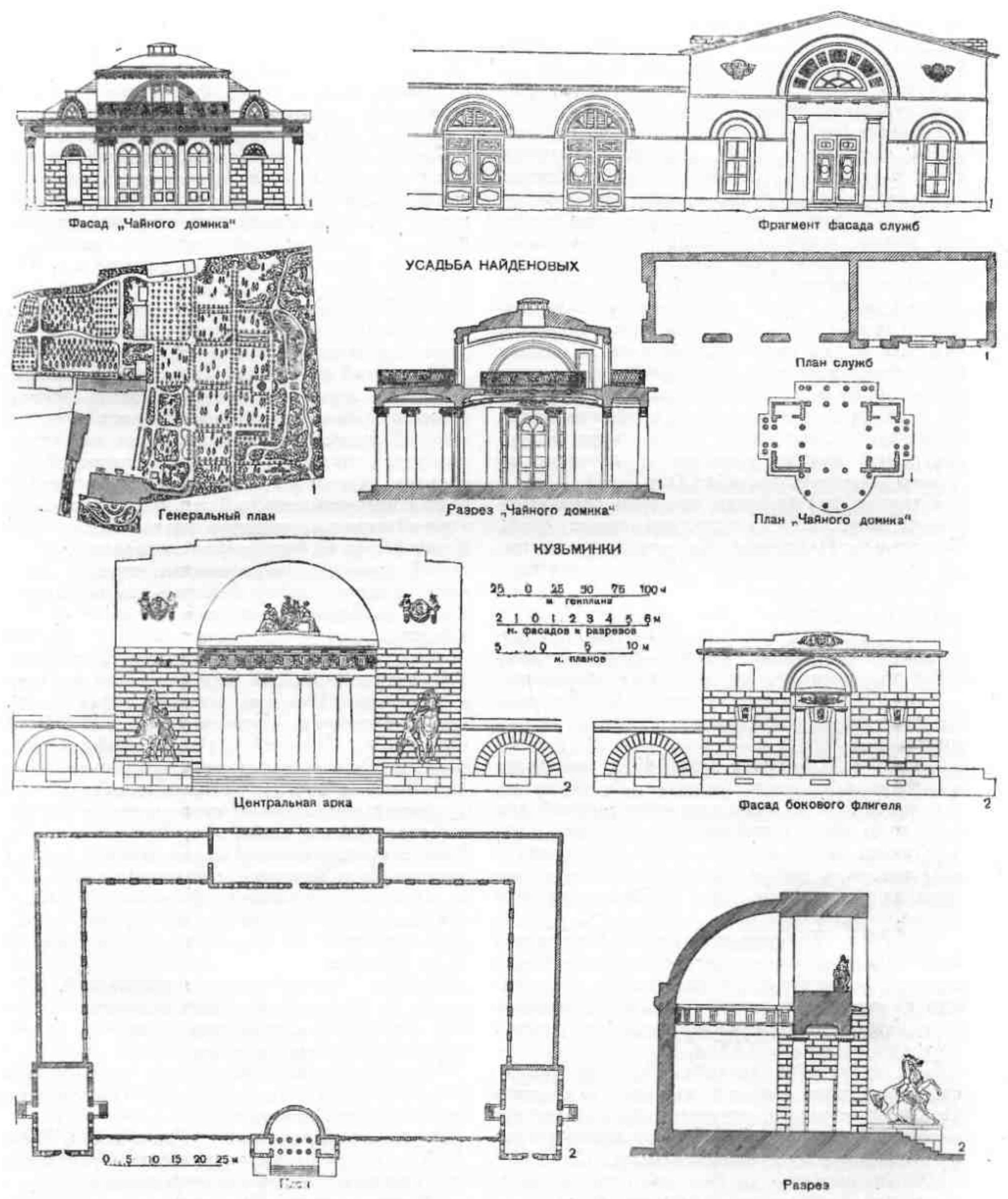
Другое произведение Жилярди—дом Гагарина (стр. 278) поставлен на некотором расстоянии от улицы, в глубине небольшого традиционного парадного двора. Выдвинутая вперед центральная часть здания украшена тремя арочными окнами-нишами. Примененный в фасаде мотив арки с нишей, пересеченной архитравом на двух колоннах, введен в интерьер парадного купольного вестибюля.

Приемы застройки городских улиц Москвы, проводившиеся Комиссией для строений, сказались и в композициях построенной Жилярди городской усадьбы Усачевых (позднее Найденовых) (1829—1831 гг.; стр. 279 и 412). Жилярди блестяще использовал природный рельеф участка, расположенного по внешней линии Садового кольца, на высоком склоне берега Яузы, и, не отходя от строго регламентировавшихся Комиссией правил постройки городского жилого дома, создал один из наиболее значительных городских усадебно-парковых ансамблей Москвы этого времени.

Главный дом в два этажа, с парадной лестницей в северном конце дома, с внутренним коридором и комнатами по обеим его сторонам, поставлен по красной линии Садовой улицы. Чистый двор с парадным и хозяйственным



Москва. 1. Опекунский Совет. 1825 г. Арх. Д. И. Жилярди. 2. Дом С. С. Гагарина (Дом конно-заводства). 1820 г. Арх. Д. И. Жилярди



1. Усадьба Найденовых в Москве. 1829—1831 гг. Арх. Д. И. Жилярди. 2. Кузьминки, подмосковная усадьба. XVIII в. — 1820-е гг. Конный двор. 1820-е гг. Арх. Д. И. Жилярди

входами в дом располагается позади дома и ограничен с северной и восточной сторон службами. Южная сторона двора сквозь низкую металлическую ограду раскрыта к зелени сада, расположенного на склоне к реке.

Жилярди учел положение здания, южной стороной раскрытого к саду, и обогатил южный торец нарядной, сильно выступающей одноэтажной пристройкой в уровне второго этажа, с выходом на широкий, украшенный вазами каменный пандус, которым Жилярди искусно связал второй, парадный этаж дома с садом усадьбы. Выход на пандус разработан в виде полуциркульной ниши с парой массивных греко-дорических колонн, несущих богато декорированные архитрав и заполнение проема арки. Сложная светотеневая и пластическая разработка арочного проема на фоне мощных гладких стен со скупыми пятнами медальонов создает выразительную композицию, сочетающую в себе элементы торжественной монументальности с интимностью жилого усадебного ансамбля (стр. 412).

Жилярди был большим мастером садово-паркового искусства и архитектуры малых форм. Сад усадьбы Найденовых был украшен нарядными павильонами, которыми Жилярди закрепил главные оси планировки сада, террасами спускающегося к Яузе. Из павильонов наиболее замечателен Чайный домик (стр. 279 и 412) с ионической полуротондой, богато декорированной тонко прорисованным скульптурным орнаментом.

Примером парковых композиций Жилярди является также подмосковный ансамбль Кузьминки.

Ансамбль Кузьминок (стр. 413) создавался в течение длительного периода. До Жилярди, в конце XVIII в., были построены главный дом и церковь, создана регулярная планировка верхнего парка со множеством аллей, сходящихся в виде звезды к центральной площадке, и проложена по оси главного дома прямая подъездная дорога.

В 1820 г. Жилярди произвел в Кузьминках новые планировочные работы и создал те сооружения, с постройкой которых усадьба стала одним из наиболее выразительных и совершенных по художественному единству ансамблей русской архитектуры начала XIX в.

При перестройке усадьбы Жилярди развил существовавшую осевую планировку со стороны въезда, отмеченного чугунными триумфальными воротами, которые были повторением ворот в Павловске, сооруженных Росси. От ворот Жилярди проложил тройную обсаженную липами дорогу к овальному парадному двору, ограниченному белокаменной подпорной стенкой с решеткой и чугунными изваяниями львов.

Строгий по формам дом, соединенный сквозной колоннадой с двумя флигелями, завершал перспективу со стороны въезда и являлся архитектурным центром всего паркового ансамбля.

Фасад главного дома со стороны парка выходил к обширному пруду, по извилистым берегам которого Жилярди расположил парковые сооружения. На противоположной от дома стороне пруда Жилярди поставил наиболее значительные парковые сооружения: дорическую колоннаду Пропилеев (стр. 413) и Конный двор (стр. 279 и 413), задуманный зодчим в виде торжественной декоративной композиции с центральным павильоном-аркой.

Массивный объем этого сооружения, украшенный лишь горизонтальной расшивкой арочных устоев и двумя медальонами над ними, прорезан высокой аркой, в которую вставлена дорическая колоннада, несущая скульптурную группу. К павильону примыкает низкая каменная ограда, отделяющая территорию Конного двора от парка; торжественная архитектура павильона включает Конный двор в общий ансамбль парковых сооружений усадьбы. Расположенные перед устоями арки конные группы — копии со скульптур Клодта на Аничковом мосту в Петербурге — были установлены в более позднее время; первоначально здесь находились бронзовые треножники.

Выделявшиеся белой окраской и четкими формами среди зелени ландшафтного парка усадебные сооружения — Конный двор, Пропилеи, Оранжерея, Мавзолей и Ротонда — были размещены Жилярди в мастерски найденном композиционном единстве, с расчетом на обозрение со стороны главного дома и на постепенное раскрытие панорамы парка при движении вдоль пруда. Водное зеркало пруда, зелень парка и лесного массива были блестяще использованы Жилярди в ансамбле Кузьминок. Усадьба Кузьминки явилась одним из наиболее характерных образцов загородных дворянских усадеб первой трети XIX столетия.

Помимо перечисленных произведений, Жилярди был автором большого количества проектов жилых домов, городских и загородных усадеб, хозяйственных и общественных зданий.

Многие архитектурные сооружения Жилярди создавались при участии замечательного московского зодчего Григорьева.

Афанасий Григорьевич Григорьев (1782—1868 гг.) был одним из наиболее талантливых архитекторов Москвы, принимавших участие в ее восстановлении. Ему принадлежит заслуга

создания высокохудожественных образцов рядовой застройки, имевшей в этот период решающее значение в сложении архитектурного облика Москвы. Григорьев, не получивший законченного образования, выступает как яркий самородный талант. Творческое наследие Григорьева, сохранившееся главным образом в разработанных им проектах, раскрывает галерею созданных мастером замечательных образцов крупных общественных зданий и небольших, интимных жилых особняков.

Начало практической деятельности Григорьева относится к первому десятилетию XIX в. В 1805 г. он был архитекторским помощником в так называемой Ревизион-комиссии, с 1808 г.— архитекторским помощником и затем архитектором Воспитательного дома.

Одновременно с работами по ведомству Воспитательного дома, уже в ранние годы Григорьев выполнял ряд других работ, обогативших его опыт и знания. Сделанный им в 1812 г. проект мавзолея-ротонды характеризует его как уже вполне сложившегося мастера, прекрасно владевшего средствами своего искусства.

Период расцвета творчества Григорьева совпал со временем строительства Москвы после 1812 г. В созданных им в 1815—1820 гг. сооружениях и проектах он проявил всю многогранность своего таланта. В эти годы он не только работал в Москве и подмосковных усадьбах, но и выполнял заказы для других городов. Ему приписывается проектирование здания Присутственных мест во Владимире и бывш. дома Растригиных в Краснодаре.

Из многочисленных жилых домов, построенных Григорьевым в Москве, сохранился почти в нетронутом виде бывший особняк Станицкой (1817—1822 гг.) на Пречистенке (ныне Толстовский музей на ул. Кропоткина; стр. 414). По своему объемному и плановому построению и по композиции всего участка — это один из характерных жилых домов этого периода. Небольшой дом поставлен по красной линии улицы. Вход отнесен во двор, в угловую часть дома. Фасад имеет трехчастное деление с тонко прорисованным в деталях шестиколонным ионическим портиком, несущим низкий фронтон. Высокие парадные комнаты расположены анфиладой вдоль улицы. Жилая часть занимала половину дома, обращенную во двор, и комнаты этой половины дома, освещенные небольшими окнами, расположены в двух этажах, соединенных внутренней лестницей.

В разработке интерьеров все внимание было обращено на парадные комнаты и вестибюль. Для придания им большей выразительности и парадности зодчий ввел в перемежающихся с залами комнатах подшивные коробовые своды, поддержанные аркой с архитравом на двух колоннах. Подобные своды, применявшиеся нередко в деревянных зданиях этого периода, имели только декоративное значение. Вестибюлю Григорьев придал овальную форму. Переход к покрытию был сделан при помощи распалубок; подшивной свод был расписан кессонами, перспективное сокращение которых зрительно увеличивало высоту помещения.

В обработке фасада и интерьеров, в изысканном лепном карнизе, в многофигурном барельефе портика и в рисунке фриза проявилось замечательное мастерство Григорьева как декоратора, достигавшего умелым введением деталей усиления художественного воздействия целого.

Одним из замечательных сооружений Григорьева была церковь в селе Ершово близ Звенигорода (1822 г.), разрушенная фашистами в 1941 г. Григорьев применил здесь сочетание церкви с колокольней, явившееся развитием типа церкви «под колоколы», широко распространенного в русской архитектуре XVII в.

В обширном графическом наследии Григорьева одно из первых мест занимает сделанный им в 1816 г. проект здания дворцового типа, возможно, использованный впоследствии для проекта не сохранившегося дворцового здания у Крымской площади в Москве. В этом проекте была развита тема величественного и торжественного купольного здания с десятиколонным ионическим портиком, открытыми колоннадами переходов, великолепно разработанной скульптурой. Григорьев принимал непосредственное участие во многих крупных работах, проводившихся Жилярди.

Идеи ансамбля, заложенные в композиции небольших сооружений Григорьева, объясняют особенно типичную для этого мастера художественную общность его произведений, сдержанность и простоту в разработке архитектуры отдельного здания, всегда сочетавшуюся с мастерской прорисовкой немногочисленных форм и деталей. Этими скупыми средствами зодчий умел создавать образы большой художественной выразительности, отвечавшие общему патриотическому духу русской архитектуры этого времени.

Высокая культура, блестящее мастерство архитектора и художника характеризуют выдающегося русского самородка А. Г. Григорьева.

К замечательной плеяде московских архитекторов классической школы принадлежал также Евграф Дмитриевич Тюрин (1792—1870 гг.).

Тюрин происходил из разночинцев; архитектуре обучался, работая у Д. И. Жилярди.

С 1817 по 1828 гг., будучи еще молодым архитектором, Тюрин участвовал в строительстве Архангельского — подмосковной усадьбы князя Юсупова. В 1822 г. Тюрин составил проект Большого Кремлевского дворца в Москве, проявив себя в этой работе мастером большого диапазона. Грандиозный дворец, украшенный мощной коринфской колоннадой из 54 колонн, должен был образно воплощать силу и могущество русского государства. В 1830-х гг. Тюрин перестраивал ансамбль Нескучного дворца, где им были сооружены гауптвахта, Главные ворота (1834 г.) при въезде в Нескучный сад, павильон в парке, а также устроены полуциркульные балконы нижнего этажа дворца. Лучшее произведение Тюрина — церковь Московского университета на углу Б. Никитской (ул. Герцена) и Моховой улиц, представляющая собой часть бывшего частного дома, перестроенного Тюриным в 1833—1836 гг. Мощной колоннадой полукруглой ротонды Тюрин закрепил угол улицы, создав связующее звено в ансамбле, образованном зданием Университета и Манежа.

Одним из последних произведений классической школы в архитектуре Москвы является сооруженный Тюриным храм Богоявления в Елохове (1837—1845 гг.; колокольня и трапезная построены ранее), где Тюрин, задумав первоначально однокупольный храм, должен был перейти к официально установленному пятиглавию, что привело к некоторой разнохарактерности в трактовке верхней и нижней частей сооружения.

Творческая деятельность Тюрина, как и ряда других зодчих этого периода, была прервана в расцвете его сил начавшимся кризисом русской классической архитектурной школы, когда наиболее передовые ее представители должны были отойти в сторону, уступая место иным течениям, связанным с началом эклектики и стилизаторства.

* * *

Архитектурный облик Петербурга и Москвы первой трети XIX столетия свидетельствует о высоком единстве стиля в русской классической архитектуре этого времени. Вместе с тем в архитектуре обеих столиц отчетливо проявились черты художественного своеобразия, характерные для каждой из них.

Большая протяженность и масштабы развернутого архитектурного ансамбля Петербурга; крупные, преимущественно государственные здания, образующие своим фасадом целую улицу или площадь; жилые дома, сливающиеся в сплошной парадный фронт застройки проспектов столицы; соответствующий этому характеру зданий отбор архитектурных форм и приемов декоративной отделки фасадов домов, всегда поставленных в линию улицы, — таковы основные черты, характеризующие архитектурный облик Петербурга.

Застройка главных улиц Москвы отдельными небольшими жилыми особняками с характерными оградами и воротами для въезда во двор, где по традиции располагался парадный вход; интимный характер этой застройки в сочетании с зеленью садов и кривизной московских улиц— составляли яркий контраст с городским пейзажем Петербурга. На иных, чем в Петербурге, композиционных началах были созданы в Москве новые парадные ансамбли, в архитектуре которых учитывались их тесная связь с Кремлем и главенство последнего, как исторически сложившегося архитектурного центра Москвы. В общей композиции центральных площадей, связанной со сложившейся ранее планировкой города, зодчие Москвы создали своеобразный по характеру ансамбль центра, в котором элементы регулярной планировки были подчинены общей свободной композиции, связанной с Кремлем.

Своеобразие задач и средств художественной организации города определили некоторые особые черты в развитии композиционных приемов петербургских и московских зодчих этого времени.

Осуществление единства ансамблевых композиций Петербурга требовало от архитекторов столицы максимального подчинения архитектуры зданий задаче создания четкости и выразительности парадного пространства площадей и проспектов города. Неразрывная художественная слитность архитектуры здания и улицы или площади в главных ансамблях Петербурга, классическими примерами которой служат улица Росси, Дворцовая площадь и ряд других ансамблей, определяла необходимость обогащенной и ритмически сложной разработки протяженной плоскости переднего фасада.

В отличие от Петербурга, преобладающая практика застройки Москвы небольшими особняками, а также часто раскрытый характер расположения отдельных крупных зданий в ряду мелкой застройки улиц и ведущая роль этих зданий в художественной организации города способствовали в лучших из них (Опекунский совет Жилярди, Большой театр Бове и др.) разработке четких, выразительных форм архитектур-

ного объема, ограниченного гладкими плоскостями стен, с которыми контрастно сочетаются нарядные портики или богато декорированная лента фриза. В небольших жилых домах Москвы эти формы, переработанные московскими зодчими применительно к характеру, масштабу и материалу зданий, приобрели выражение интимности, определив характерную для того времени черту в облике московских улиц (стр. 414).

в) Архитектура провинциальных городов

Интенсивное строительство городов, развернувшееся в конце XVIII столетия, продолжалось и в первой трети XIX в. Принцип ансамблевой композиции, получивший свое яркое выражение в архитектуре Петербурга начала столетия и своеобразно претворенный в Москве при ее восстановлении после пожара 1812 г., был применен в многообразных формах и при застройке провинциальных городов.

В начале XIX столетия были застроены центры многих губернских и уездных городов России, где были созданы многочисленные здания и ансамбли, представляющие собой в ряде случаев высокие образцы русской классической архитектуры. К числу таких городов принадлежат, например, Ярославль, Кострома, Рязань, Калуга, Арзамас и многие другие. В Ярославле здания, построенные в начале XIX в., на долгое время определили лицо города. Памятники гражданской архитектуры Ярославля этого периода — Торговые ряды (арх. Паньков, 1813—1831 гг.; стр. 415), здание Демидовского лицея с его двадцатиколонным портиком коринфского ордера (закончено в 1827 г.), мосты на Волжской набережной и жилые дома различных слоев городского населения — смело могут быть поставлены в ряд с замечательными архитектурными памятниками Ярославля XVII в. В Рязани интересно здание больницы с его строгим портиком (1816 г.). Много выдающихся архитектурных сооружений было построено в Калуге. К их числу принадлежит, например, Калужская больница, выстроенная крепостным архитектором Кашириным. Среди жилых домов Калуги выделяются дом Чистоклетова и особенно дом Кологривовых (1805—1808 гг.; стр. 415), где основной корпус, надворные постройки, ворота, решетки и прочие части усадьбы связаны в единое высокохудожественное целое.

В Казани при деятельном участии гениального математика Н. Лобачевского, бывшего в то время ректором университета, был возведен Университетский городок. Главный корпус Университета с его центральными и боковыми ионическими портиками был построен в 1822—1824 гг. архитектором Пятницким. В 1832 г. университетским архитектором был назначен М. П. Коринфский — один из последних крупных архитекторов классической школы в русской архитектуре XIX в.

Михаил Петрович Коринфский (1788—1851 гг.) происходил из мещан гор. Арзамаса. Коринфский учился в Академии художеств у Воронихина и принимал участие в постройке Казанского собора в Петербурге. В 1813 г. Коринфский переселился в провинцию и создал ряд архитектурных произведений в Арзамасе, Казани, Симбирске (Ульяновске) и других городах. В Симбирске им был построен Троицкий собор (1824—1844 гг.), в центрической композиции которого доминировал большой величественный купол с барабаном, окруженным колоннадой. План собора строился на сочетании центрального, перекрытого куполом основного объема храма с четырьмя портиками, расположенными по четырем сторонам здания. Пятикупольный собор в Арзамасе отличался такой же центричностью композиции, ее подчиненностью главному объему. В Казанском университете Коринфский построил анатомический театр, библиотеку, обсерваторию и ряд других зданий, в которых стремился к созданию архитектурного ансамбля.

Проекты планировки городов начала XIX в. разрабатывались, пересматривались или дополнялись главным образом на основе проектов конца XVIII в. К интересным новым работам, в значительной степени связанным с освоением юга России и Черноморского побережья, относились планировки Одессы, Керчи, Полтавы и др.

В плане Полтавы, разработанном в 1804 г., круглая по форме главная площадь соединялась восемью радиальными улицами с основными районами города (см. стр. 239). Одна из этих улиц, пересекавшая город по прямой линии с северо-запада на юго-восток, была выделена в качестве главного проспекта. Вокруг центральной площади, ограничивая ее, равномерно располагались однотипные общественные здания. В композиции площади был подчеркнут ее центр, закрепленный воздвигнутой в честь Полтавской победы триумфальной колонной, которая, замыкая перспективы лучевых улиц, являлась основным ориентиром города. Характерным для этого времени в ансамбле полтавской площади было выделение не отдельного здания, трактуемого как главное, а архитектурного центра площади, организующего систему магистралей города.

В приморских городах — Одессе и Керчи — композиционный центр был смещен к морскому берегу. План Одессы (стр. 239), составленный в 1814 г., представлял собой систему правильной прямоугольной сети улиц, в основной части под косым углом направленной к берегу моря. В средней части города одна из магистралей была выделена в качестве торговой. На ней располагались две прямоугольные рыночные площади: центральная, связанная с соборной площадью и собором, обстроенная по периметру невысокими колоннадами рынка, и вторая, более обширная, — торговая. Обе площади соединялись широким бульваром. Прибрежная часть города, отделенная высоким откосом берега от порта, была разработана в качестве общественного и административного центра. Здесь расположена парадная площадь города со зданием театра, замыкающим собой главную жилую улицу города — Ришельевскую. Здание театра, выстроенное архитектором Томоном, было ориентировано передним фасадом по длинной оси площади, в сторону падения рельефа площади к морю.

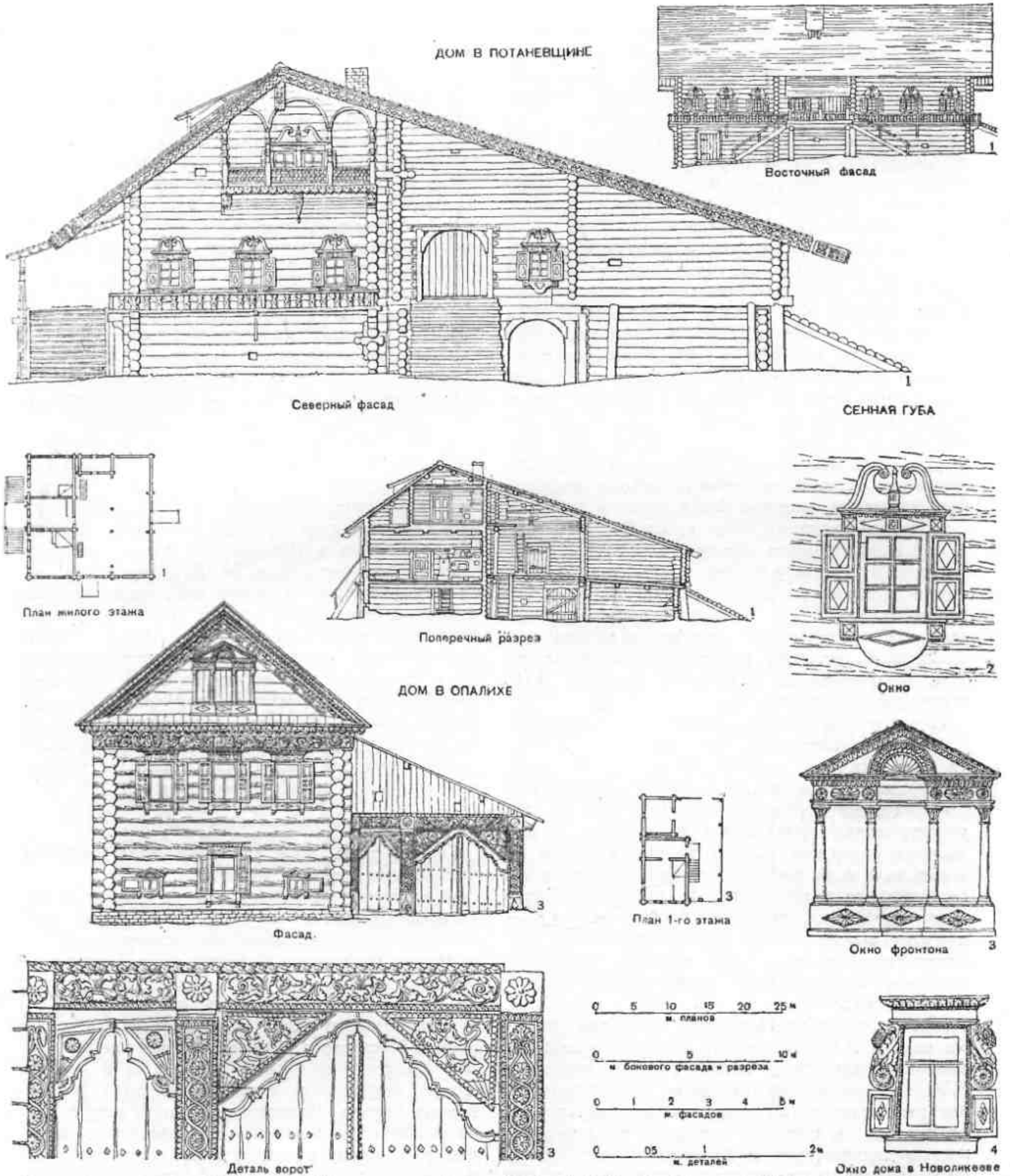
В начале 40-х гг. XIX в. ансамбль центра Одессы был значительно расширен и обогащен новыми сооружениями. На возвышенной кромке прибрежной полосы был разработан парадный комплекс Приморского бульвара с монументальной каменной лестницей, ведущей к полукруглой площади с монументом Ришелье и образующей вместе с площадью торжественный вход в город с моря. Приморский бульвар, своим началом примыкая к площади театра и заканчиваясь в противоположном конце перспективой на здание дворца Воронцова, связывал в единый ансамбль всю застройку центра, создавая раскрытый к морю фронт монументальной панорамы города.

Примером умелого использования местных природных условий для создания выразительного облика города может служить ансамбль Керчи этого времени, новый план которой был создан в 1821 г. в связи с устройством там морского порта. Город был распланирован у подножья и на склонах горы Митридат, образующей мыс, выступающий к морю. На плоской прибрежной части мыса расположена восьмиугольная торговая площадь. Главная улица города, огибая возвышенность Митридата — акрополь древней Пантикапеи, — связывает между собой две части города, разделенные выступом горы. В начале 40-х гг. XIX в. по оси площади была выстроена монументальная каменная лестница на гору Митридат, завершавшаяся небольшим мемориальным сооружением — памятником видному русскому археологу Стемпковскому. Лестница, монумент, а также здание музея, выстроенное в те же годы в виде дорического храма на склоне горы, обращенном к морю, создают замечательный ансамбль, завершающий общую панораму города с моря.

Крупную по масштабу работу представляло собой сооружение зданий Нижегородской ярмарки, располагавшейся на низком берегу Оки. Перед главным домом ярмарочной администрации, параллельной реке, была организована площадь, обстроенная двухэтажными торговыми корпусами. Позади главного дома огромную прямоугольную площадь занимали корпуса, образовавшие улицы, идущие перпендикулярно реке. На удаленной от берега стороне участка, по оси главного дома, располагался собор, соединенный с главным домом зеленым бульваром. Около собора, замыкая проезды между торговыми корпусами, стояли здания с классическими портиками и вышками. Вся территория Гостиного двора была окружена с трех сторон каналом, служившим для осушения участка и как противопожарная защитная зона.

Русская классическая школа в первой трети XIX в. оказала сильное влияние на развитие художественных форм в деревянной архитектуре этого времени, главным образом в массовом жилом строительстве, развернувшемся по всей территории страны. Выраженная в этих формах тектоническая структура была взята из каменных зданий, но высокое искусство и традиционное мастерство русских плотников снова перевело из каменных в деревянные формы то, что некогда было выработано в дереве. Самый материал — дерево, знакомое и близкое широким слоям народа, — сделал доступным и понятным для народных мастеров художественно-декоративные приемы зодчих классической школы и дал им возможность легко и органично перенести эти приемы в деревянное строительство города и деревни (стр. 285).

Жилые дома этого времени, городские и усадебные, представляли собой сочетание обычных срубов, внешний объем которых был более или менее приведен к правильной и симметричной форме, иногда при несимметричном расположении внутренних помещений. Широко применялись сплошная дощатая обшивка зданий и постановка центрального или двух боковых портиков, обычно тосканского или ионического ордеров. В городских домах, стоявших фасадом по красной линии улицы, портики часто заменялись пилястрами и фронтоном в плоскости самой фасадной стены. Применение дерева сказалось прежде всего на изменении пропорций ордера: утонении



Деревянное зодчество XIX в. 1. Потаневщина, Карело-Финской ССР. Дом Клопова. 1882 г. 2. Сенная Губа, Карело-Финской ССР. Дом Аверина. 3. Опалиха, Горьковск. обл. Дом Зуевых. 1842 г. 4. Дом в Новоликееве, Горьковск. обл.

колонн, увеличении пролета и сокращении высоты антаблемента. Обшивка стен досками вызвала появление своеобразной декорации, имитировавшей каменную рустовку. Другим видом применения этого мотива были гладкая дощатая обшивка и рустовка на углах здания, которые, помимо декоративной обработки фасада, служили также прикрытием стыка досок на углах здания. Расположенные в центре фасада окна часто выделялись полукруглым завершением.

Среди общественных зданий интересным примером переработки в дереве классических форм архитектуры этого времени служит здание торговых рядов в Солигаличе Костромской обл., сооруженное в 40-х гг. XIX в. Торговые ряды в Солигаличе, как обычно, были построены на главной площади города. Они состояли из двух одинаковых корпусов, имевших портики, выходившие на площадь. Колонны портика были выполнены из сплошных толстых и тяжелых бревен, поддерживавших архитравное перекрытие. Через каждые пять пролетов колоннада прерывалась пилонами, которые были зашиты досками, с арочными проемами очень простой формы.

Ряд замечательных образцов деревянной архитектуры в формах классики этого времени был создан в многочисленных дворянских усадьбах первой трети XIX в. Помимо строительства из дерева с последующим оштукатуриванием или облицовкой досками, нередко рубленая основа дома использовалась в качестве элемента архитектурной композиции фасада.

К числу характерных примеров деревянной усадебной архитектуры этого периода относится дом усадьбы Панское (Калужской обл.). Удлиненный в плане дом с выступающими шестиколонными портиками на обоих фасадах замыкает подъездную аллею и обращен к ней главным парадным залом с хорами, которым по бокам зала и на противоположной стороне дома соответствует антресольный жилой этаж. Стены дома — рубленые, обшитые тесом; колонны — дощатые, полые внутри. Обращают на себя внимание типичная для дерева широкая расстановка колонн и облегченные пропорции антаблементов портиков.

Мелкие, подобно Панскому, небогатые усадьбы начала XIX в. сменили большие усадебные дворцы дворянской знати второй половины XVIII столетия, унаследовав от них традиционные выступающие портики и общую парадность планировки, в которой, однако, с большой ясностью проявляется стремление к свободному, живописному расположению усадьбы. Новыми чертами являются более лаконичный характер обработки наружных фасадов, обилие глади стен, иногда украшенных немногочисленными лепными или резными деталями.

Таковы же в основных чертах многочисленные преимущественно некрупные усадьбы этого времени, возведенные в камне. Живописный характер планировки и сдержанная строгость архитектуры главного дома, служебных и парковых построек отмечают ансамбли Братцева (Воронихина), Горенок, Суханова, Черемушек и многих других усадеб, получивших в начале XIX в. свой законченный архитектурный облик.

В строительстве ряда усадеб этого времени получило развитие романтическое, «готическое» течение русской архитектуры, продолжавшее национальные искания творчества Баженова и Казакова, наиболее полно отраженные в ансамбле усадьбы Царицыно. В свободно переработанных формах древнерусского, «готического» — по понятиям того времени — зодчества нередко возводились парковые сооружения и усадебные дворовые постройки, архитектура которых создавалась в контраст спокойным и сдержанным формам главного дома. Таковы, например, служебные постройки в Суханове, а также ансамбль усадьбы Марфино (арх. М. Д. Быковский).

«Романтическое» течение проходило боковой нитью в творчестве многих, преимущественно московских зодчих первой трети XIX столетия. Своеобразной «романтической» интерпретацией форм древнерусского зодчества была, например, надстроенная по проекту Росси Никольская кремлевская башня. В ряде «готических» проектов принимал участие Бове. Романтическими исканиями окрашены также отдельные произведения архитекторов Тюрина, Бакарева и др.

* * *

Первая треть XIX столетия была временем наивысшего расцвета классической школы в русской архитектуре. В этот период русское зодчество, передовое в мировой архитектуре того времени, выдвинуло новые прогрессивные приемы и методы построения больших ансамблевых композиций, означавшие новый, более высокий этап развития реализма в архитектуре.

Наименование «ампир», занесенное из французского искусства и иногда применяемое к русской архитектуре первой трети XIX в., не выражает существа ее стилевых идейно-художественных качеств. Возникновение во Франции стиля «ампир» было связано с утверждением империи Наполеона, пришедшей на смену буржуазной республике и означавшей установление рода военной диктатуры крупной французской бур-

жуазии, использовавшей в собственных классовых интересах демократические завоевания французского народа.

В этот период развитие французской архитектуры протекает в обстановке утверждения капитализма. Проникновение в архитектуру капиталистических интересов буржуазии ведет к снижению идейно-художественного уровня архитектуры, что, в частности, связано с неизбежностью отхода архитектуры от прогрессивных традиций ансамбля. Творческие принципы французских зодчих XVII—XVIII вв., их передовые градостроительные методы ансамбля, служившие основой создания монументальных форм классической национальной архитектуры, теперь теряют руководящую роль в творческой практике архитекторов; в своем стремлении увековечить успехи наполеоновской армии в традиционных формах архитектурной классики французские архитекторы иногда обращаются к прямому воспроизведению образцов архитектуры императорского Рима, как в арке на площади Карусель в Париже (копия арки Септимия Севера в Риме)—арх. Персье и Фонтэна. В попытках преодолеть общую тенденцию стилизаторства протекает творчество лучших архитекторов Франции этого времени, свидетельством чего может служить арка Звезды в Париже арх. Шальгрэна.

В тот же период русские зодчие, разрабатывая и утверждая в монументальных градостроительных композициях наиболее передовые для того времени ансамблевые методы и приемы архитектуры, развивая в них народные начала национальной культуры зодчества, разрешали в широком государственном строительстве общенародные задачи архитектуры. Это был путь утверждения реализма в архитектуре.

В силу этого русская национальная архитектура того времени объективно отражала наиболее прогрессивные, демократические общественные идеи своей эпохи. В этом коренное отличие идейно-передовой русской классической архитектуры первой трети столетия от современной ей французской архитектуры стиля «ампир».

Замыслы русских зодчих этого периода, воплощенные в величественных сооружениях, расширили и обогатили мировой опыт искусства архитектуры, указав, в частности, новые пути и методы активной творческой организации архитектурой больших открытых пространств, включения этих пространств в общее сложное художественное единство архитектурного ансамбля крупного города.

Высокий расцвет русской архитектуры в первой трети XIX в. был связан с небывалыми по размаху градостроительными работами. Крупнейшими задачами русской архитектуры этого периода были: выработка новых принципов архитектурно-планировочной организации города; создание целостного архитектурного ансамбля Петербурга путем постройки в столице ряда новых монументальных зданий (преимущественно на обоих берегах Невы и в районе Невского проспекта); восстановление и реконструкция Москвы после пожара 1812 г. с созданием вокруг Кремля новой парадной застройки города; создание новых ансамблей многих провинциальных городов.

Характерную черту многих важнейших монументальных зданий первой трети XIX в. составляет их большая протяженность по фронту главного фасада, рассчитанная на парадную застройку больших отрезков улиц и целых площадей города; соответственно этому — более крупный, градостроительный масштаб архитектуры этих зданий, композиция которых определялась общим строем архитектурного ансамбля городской улицы или площади.

Новым в приемах архитектурной композиции этого времени было: свободное использование формы колоннады, портика, арки и их сочетаний в качестве ритмически повторяющихся элементов построения более сложного архитектурного целого; чередование этих элементов с большими участками гладкой стены; расчленение протяженного здания на ряд архитектурных объемов, составляющих его массив; широкая творческая переработка классических ордерных форм архитектуры в сторону большей простоты архитектурного убранства, а также использование форм греко-дорического ордера, что отвечало общей художественной задаче создания «героического» облика архитектуры. Новым было также применение типичной для этого времени единообразной двухцветной, преимущественно бело-желтой окраски фасадов, подчеркивающей в архитектуре этого времени цельность больших ансамблевых композиций, создание новых форм синтеза архитектуры и монументальной скульптуры в качестве элементов общего ритмического строя сооружений, как, например, использование тематической монументальной скульптуры для венчания зданий (Адмиралтейство, Биржа, Главный штаб), ее применение в виде сплошных протяженных фризов (Адмиралтейство), отдельных скульптурных фигур и групп на глади стен (часто фигур гениев Славы), венков, медальонов и т. п., оттеняющих идейно-художественный смысл сооружений; новая триумфальная и героическая тематика декоративной скульптуры.

Новым в этот период было общее осмысление в архитектуре идей гражданственности в духе патриотического утверждения общих государственных успехов и триумфа России, а также подъема культуры русского народа.

Классическое направление получило в это время широкое распространение в массовом деревянном строительстве. Характерным примером деревянной архитектуры этого периода служат многие жилые дома провинциальных городов и обеих столиц, а также крестьянские избы Поволжья.

Расцвет русской архитектуры в первой трети XIX столетия был завершающим в развитии русской классической архитектуры XVIII—XIX вв. В конце 30-х гг. русская архитектура вступила в период своего упадка.

2. АРХИТЕКТУРА КОНЦА 30-х и 40-х гг.

В 30-е гг. XIX в., после периода высокого расцвета, представленного творчеством Воронихина, Захарова, Росси, Стасова, Бове и др., в русской архитектуре начинают проявляться признаки идейного и художественного упадка.

Распад стилевого единства и распространение эклектики в архитектуре после ее длительного прогрессивного развития в XVIII и начале XIX вв. были связаны с началом общего кризиса дворянской феодально-крепостнической империи.

Стремясь укрепить пошатнувшиеся устои феодально-крепостнической системы, реакционное правительство Николая I вступило на путь жестоких репрессий и подавления всяких проявлений прогрессивной мысли. Были введены сословные преграды в образовании, поставившие школу в еще большей мере на службу самодержавию. Была установлена жестокая цензура, прозванная «чугунной». Наконец, в 30-х гг. прогрессивным общественным идеям была противопоставлена сверху реакционная теория «официальной народности», которая пропагандировала «охранительные начала» — «православие, самодержавие и народность» — и имела своей целью искоренение прогрессивных тенденций в русской культуре.

Идейно-художественные принципы и творческие приемы зодчих классической школы в русской архитектуре XVIII и начала XIX вв. были обусловлены всей совокупностью требований жизни и идеологии классового общества этого периода. Вместе с тем классическое направление в русской архитектуре отразило наиболее прогрессивные для своего времени демократические устремления русской культуры. Идейная направленность классической школы вступила в резкое противоречие с требованиями реакционной политики русского самодержавия. Сверху стал насаждаться официальный, так называемый «русско-византийский стиль», реакционная сущность которого маскировалась эклектической имитацией византийских и поверхностно истолкованных древнерусских архитектурных форм. Идеологом этого официального направления в архитектуре середины XIX в. был архитектор К. Тон.

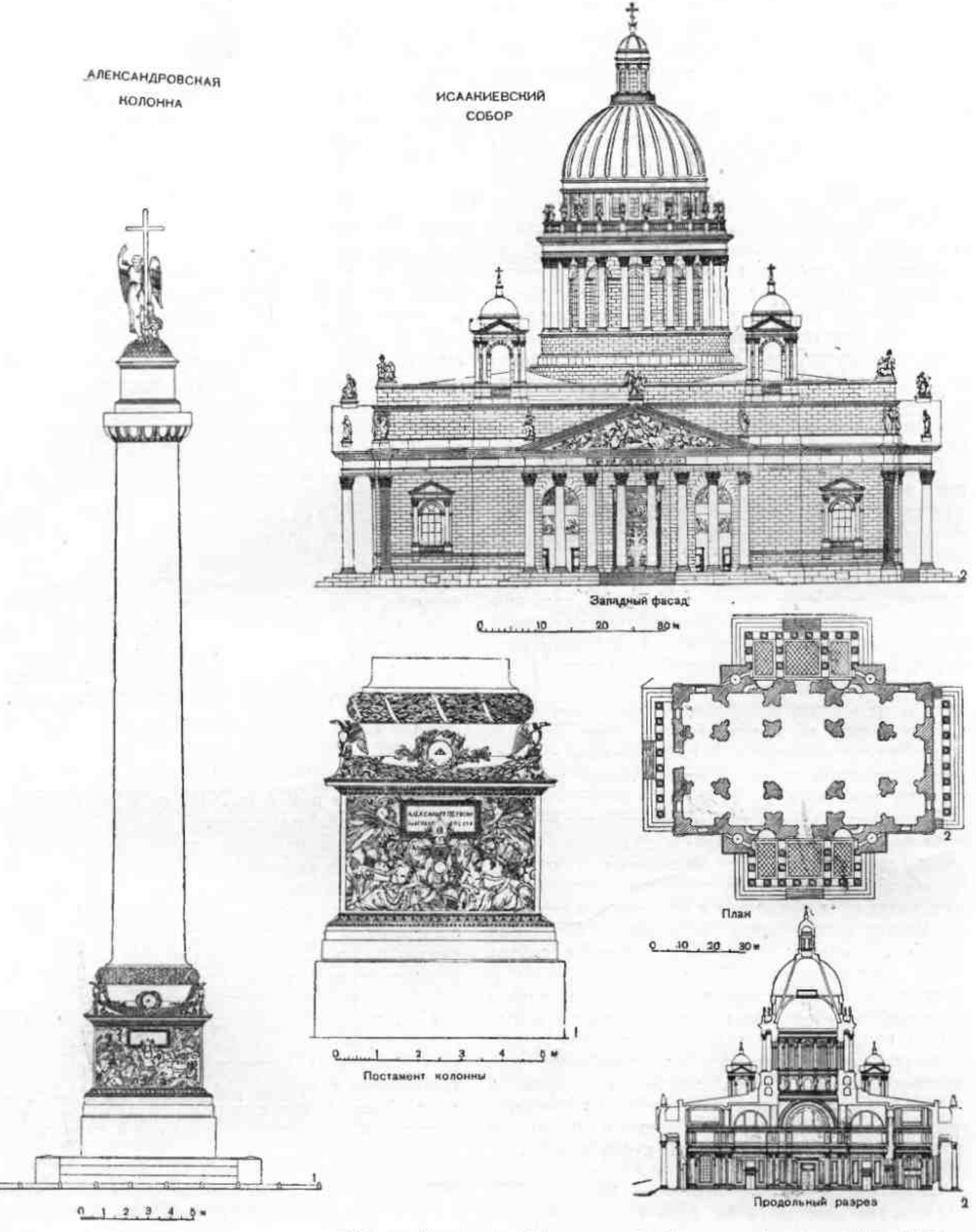
С другой стороны, в массовом казенном строительстве этого времени — казармах, военных поселениях и пр., возводимых теперь по раз навсегда установленным казенным шаблонам и лишенных непосредственных художественных достоинств, складывались типичные формы бездушного, так называемого казарменного стиля. В период реакции 30-х—40-х гг. и позднее эти формы архитектуры, ставшие символом реакционного, «палочного» режима николаевской России, вызывали резкую оппозицию со стороны передовой русской интеллигенции.

Признаки упадка классической школы в русской архитектуре отчетливо видны уже в творчестве Александра Павловича Брюллова (1798—1877 гг.), который наряду с постройкой в «классических» формах здания Штаба гвардейских войск на Дворцовой площади (1840 г.) создавал произведения и в «романском стиле» (церковь Петра и Павла на Невском проспекте), и в «готических формах» (Белый зал Мраморного дворца) и пр.

Характерным для этого времени является творчество Александра Лаврентьевича Витберга (1787—1855 гг.), который в своем проекте храма Христа Спасителя на Воробьевых горах в Москве, не лишенном широты замысла, встал на путь символизма и мистики.

В попытках борьбы с упадочными, реакционными тенденциями отдельные зодчие стремились сохранить традиции русской классической школы. Одним из таких мастеров был Петр Сергеевич Плавов (1794—1864 гг.). Наиболее крупное произведение Плавова — Обуховская больница в Петербурге (ныне Военно-морская медицинская академия). В этом здании особенно интересна круглая ротонда-лестница с многолопастным сводом на колоннах.

В архитектуре 30-х—40-х гг. особое место занимает строительство грандиозного Исаакиев-



Петербург. 1. Александровская колонна. 1834 г. Арх. А. А. Монферран. 2. Исаакиевский собор. 1817—1857 гг. Арх. А. А. Монферран

ского собора в Петербурге (1817—1857 гг.; стр. 289). Это произведение было последним, задуманным и осуществленным в духе высоких художественных традиций русской архитектуры первой трети столетия.

Первоначально для постройки собора был принят весьма слабый, но утвержденный царем, проект Монферрана, приехавшего в Россию в качестве чертежника в 1816 г. Отсутствие какого-либо архитектурного замысла в проекте Монферрана, не обладавшего ни опытом, ни мастерством и далекого от понимания высоких идейно-художественных традиций русской архитектуры, а также крупнейшие конструктивные неувязки в проекте заставили создать авторитетную комиссию для переделки проекта Монферрана в составе архитекторов Стасова, Росси, Мельникова, Андрея Михайлова и др. Из них Михайлов и в особенности Стасов в течение многих лет продолжали принимать активное участие в проектировании и постройке собора.

Общие коренные недостатки проекта Монферрана все же сказались, в частности, в основных конструкциях собора, где ошибки Монферрана послужили причиной позднейших трещин и перекосов здания, а также в его архитектуре.

Нарисованные Монферраном барельефы в тимпанах портиков чрезмерно грузны; слишком крупны скульптурные группы на углах здания; в обработке окон не выявлены их большие размеры. Эти и некоторые другие недостатки лишают внешний облик собора известной доли единства и цельности, в частности нарушают ясное представление об архитектурном масштабе здания. Будучи высотой в 101,52 *м*, собор с близкого расстояния кажется меньше своей действительной величины.

Технически здание исполнено отлично; русские рабочие, мастера, инженеры и художники показали свое виртуозное мастерство в отделке и обработке камня, в широком использовании металла, в применении гальванопластического метода изготовления барельефов (академик Якоби), позолоты и пр. При постройке собора были применены новейшие системы лесов и подъемных механизмов, для перевозки грузов впервые была построена железная дорога и применен паровой двигатель. Была сделана также попытка использовать пар для обработки гранитных колонн. Купол собора диаметром в 21,83 *м* был выполнен из металла (в комбинации железа и чугуна). По времени постройки это был третий металлический купол в мире.

Исаакиевский собор был наименее зрелой работой Монферрана. Позднее, испытав на себе благотворное влияние мастерства и опыта виднейших русских зодчих, Монферран, используя исторические образцы, сумел проявить значительное мастерство в проекте и сооружении Александровской колонны на Дворцовой площади (1834 г.). Однако в композиции Исаакиевского собора Монферран не сумел подняться до понимания стоявшей перед ним сложной ансамблевой задачи. Эта задача была разрешена коллективом русских зодчих в правильно найденной общей размерности здания собора и его высотном построении. В частности, именно Стасов в своем проекте Исаакиевского собора, поданном среди других на конкурс в 1824 г., первым выдвинул идею создания грандиозной высотно-купольной композиции, предвидя важное значение будущего здания собора, как новой крупной объемной доминанты в общегородском ансамбле быстро растущей столицы. Правильно поставленная здесь архитектурная задача и ее выполнение в процессе длительного строительства собора были главной причиной того, что, в конце концов, преодолевая коренные художественные и конструктивные недостатки утвержденного и уже осуществлявшегося проекта Монферрана, а также грубое вмешательство Синода и лично царя в проектирование и отделку собора, русские зодчие и строители возвели грандиозное сооружение, своим величественным силуэтом обогатившее облик Петербурга.

* * *

Конец 30-х и 40-е гг. XIX столетия были временем распада классической школы в русской архитектуре. Этот период характеризуется отходом зодчих от ансамблевых приемов композиции, господством «казарменного духа» в архитектуре, а также возникновением антихудожественных и реакционных эклектических течений — «византинизма» и др. Эти явления отразили изменения в общественной жизни, связанные с общим кризисом феодально-крепостнической империи.

Сооружение Исаакиевского собора было последним ярким проявлением ансамблевых традиций русской классической архитектуры послепетровского времени. 40-е гг. XIX столетия—начало общего художественного упадка русской архитектуры, связанного с развитием капитализма в России.

Глава седьмая

РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX—НАЧАЛА XX вв.



Середина XIX в. была для России временем дальнейшего обострения кризиса феодально-крепостнической системы, следствием которого явилась крестьянская реформа 1861 г., означавшая решительный переход страны на путь капиталистического развития.

Период после 1861 г. был для России временем бурного развития промышленности, внешней и внутренней торговли, связанного с этим роста городов и дальнейшего обострения классовых противоречий в городе и деревне. Росла численно и крепла экономически русская буржуазия, приобретавшая все большее значение в экономике страны и использовавшая для утверждения своего положения и такие средства, как философия, право, искусство. Но русская литература, музыка и живопись этого времени не ограничивали себя узко классовыми задачами, которые ставила перед ними буржуазия. Отзываясь на запросы более широких слоев общества, они создавали ценности общечеловеческого значения.

Наряду с этим развивался русский пролетариат, все более осознававший свою прогрессивную историческую миссию, вырабатывавший свою идеологию и создававший свои революционные организации. На рубеже XIX и XX вв. в России зародилась и развивалась большевистская партия Ленина — Сталина, революционная, преобразующая роль которой означала новую эру в общественном развитии не только России, но и всего человечества.

Противоречия общественного развития России рассматриваемого периода оказывали влияние на архитектуру разными путями.

Во-первых, развитие промышленности, торговли, транспорта и связанный с этим рост городов вызвали к жизни новые типы зданий: крупные заводские корпуса, здания больших торговых предприятий и контор, железнодорожные вокзалы, гостиницы, здания городских управлений, специальных учебных заведений, многоквартирные жилые дома и т. д., отодвинув на задний план преобладавшие прежде типы — дворец, храм, усадебный жилой дом.

Во-вторых, необходимость возведения сооружений нового типа, например крупнопролетных мостов и фабрично-заводских зданий, вместе с развитием металлургической промышленности способствовала прогрессу новой строительной техники, в частности широкому использованию черных металлов — чугуна и прокатного железа. В связи с внедрением в некоторые виды строительства черных металлов, а с конца XIX в. и железобетона, возник ряд новых типов конструкций и новых архитектурных форм.

В-третьих, на развитие русской архитектуры XIX—начала XX вв. оказывали влияние вкусы и взгляды буржуазии, роль которой в экономической и культурной жизни России становилась все более значительной.

Развитие передовой общественной мысли, связанное с деятельностью великих русских революционеров-демократов 40-х — 60-х гг. XIX в. — Белинского, Герцена, Чернышевского и Добролюбова, оказавшее сильное и благотворное влияние на русскую литературу, живопись и музыку, не отразилось в такой же степени на развитии русской архитектуры. Последняя,

в силу того, что осуществление ее произведений требовало больших средств, больше чем другие искусства находилась в зависимости от господствующих классов, уже не ставивших перед архитектурой больших и прогрессивных идейно-художественных задач.

Русская буржуазия второй половины XIX в. сооружала большое количество новых зданий — промышленных предприятий, торговых помещений, многоквартирных жилых домов и т. п., рассматривая их как источник дохода и не уделяя особого внимания их художественной выразительности. О ней или не думали совсем, или пытались достичь ее чисто украшательными средствами — вычурной и мелкой деталировкой, часто не имеющей органической связи с общей композицией здания. Становившийся все более космополитическим характер капитализма приводил к утрате архитектурой национального характера, к появлению в ней чуждых форм и толкал архитекторов на путь эклектики — механического соединения свойственных разным стилям архитектурных форм и композиционных принципов, не имеющих между собой внутренней связи.

На рубеже XIX и XX столетий, когда Россия была втянута в систему мирового империализма, в ней, как и на Западе, наряду с реставраторской эклектикой, появился так называемый модерн — архитектура, противопоставлявшая прошлому нарочитую новизну своих форм, отражавших прогресс строительной техники и то состояние упадка, которое все более сказывалось на всех сторонах культуры уже загнивавшего, вступившего в последнюю фазу своего развития капитализма. Пессимистические настроения, распространившиеся в это время в некоторых кругах буржуазной интеллигенции, создали упадническое, «декадентское», направление в искусстве, отразившееся и на архитектуре модерна. Эта архитектура была в России кратковременной модой: надуманность ее форм скоро вызвала реакцию среди русских архитекторов, которые, однако, в тех условиях могли противопоставить ей лишь подражание лучшим образцам архитектуры прошлого. Противопоставляя возврат к прошлому не только модерну, но и эклектике второй половины XIX в., архитекторы начали более глубоко изучать архитектуру прошлого и сумели достичь в некоторых из своих построек значительной художественной выразительности, хотя их идейное содержание было заимствовано из прошлого вместе с выражавшими его формами.

Архитектурные формы, заимствованные из прошлого, как и надуманные формы модерна, рассматривались в это время лишь поверхностно, вне связи с общей композицией здания и со строительными материалами. Между двумя сторонами архитектуры — утилитарной и художественной—имело место глубокое расхождение: новые по своему назначению здания часто подчинялись старым композиционным схемам, а осуществленные в новых строительных материалах части зданий украшались заимствованными из прошлого деталями, созданными в другом материале.

Увеличился в это время и разрыв между архитектурой парадных особняков, фешенебельных доходных домов и таких утилитарных построек, как фабрично-заводские цехи или общежития для рабочих. Если архитектура первых была нередко роскошной и богатой, то вторые — фабричные корпуса и жилые дома на окраинах городов, где жили рабочие и вообще беднейшие слои населения, были лишены как элементарных удобств, так и какой бы то ни было архитектурной выразительности. Контраст между застройкой центральных районов и городских окраин в это время особенно возрос, отражая обострение классовых противоречий капитализма.

Рост городов выражался в усиленной их застройке, но она осуществлялась типично капиталистическими, частновладельческими методами, при которых интересы города приносились в жертву интересам отдельных застройщиков и землевладельцев.

Архитектура провинциальных городов, уже со второй половины XVIII в. начавшая терять свои специфические черты и сближаться со столичной, в рассматриваемый период повторяла последнюю. Одновременно усилилось влияние городской архитектуры на сельскую, особенно в центральных областях России, где крестьянство быстро утрачивало свою былую замкнутость.

* * *

Наряду с упадком художественной стороны архитектуры во второй половине XIX — начале XX вв. нельзя не отметить ее достижений в области выработки новых типов зданий, отвечавших развитию промышленности, торговли, транспорта, росту городов и оттеснивших на задний план усадебные дома, дворцы и административные здания.

В связи с обеднением дворянства дома больших городских усадеб начинают превращаться в особняки, меньшие по размерам, не имеющие ни былой широты композиции, ни анфилад парадных залов, ни обширного парадного двора перед главным фасадом. Главное значение приобре-

тают в них жилые помещения, и былая парадность уступает место комфорту. В композиции особняков и загородных усадебных домов второй половины XIX и начала XX вв. уже нельзя найти каких-либо четких и определенных приемов, изменявшихся в зависимости от того стиля, в котором строилось здание. Дворцов и зданий административного назначения во второй половине XIX в. строилось немного, и дворцы начинали во многом походить на особняки. Для новых правительственных учреждений предпочитали в это время использовать старые дворцы, как это было с Государственным советом, размещенным в здании Мариинского дворца в Петербурге, или с Государственной думой, для которой было использовано здание Таврического дворца.

Строившиеся в большом количестве со второй половины XIX в. промышленные сооружения и складские помещения не привлекали внимания архитекторов. Среди них можно найти здания, не лишенные интереса с точки зрения их соответствия производственному процессу или их конструктивных особенностей, но трудно указать такие, которые обладали бы художественными достоинствами.

Из торговых зданий получили распространение пассажи со средним проходом, освещенным верхним светом, или — при больших размерах здания — с несколькими проходами. По обеим сторонам прохода размещались в два, а иногда и в три этажа торговые и связанные с ними конторские помещения, вдоль которых в верхних этажах проходов шли балконы. Другим новым типом торговых помещений были здания крытых рынков, имевшие вид капитальных каменных построек или легких железных сооружений, а также многоэтажные универсальные магазины с большими торговыми залами, открытыми парадными лестницами и огромными окнами, необходимыми при значительной глубине помещений.

К ним были близки по типу здания торговых контор и банков, самые крупные помещения которых — операционные залы — обычно размещались в глубине и при затесненности соседними зданиями нередко освещались верхним светом.

Новым типом зданий явились железнодорожные вокзалы, но только к началу XX столетия начал складываться тип большого городского вокзала с огромным стеклянным покрытием дебаркадера и расположенными перед ним со стороны города пассажирскими залами и обслуживающими помещениями.

В зданиях средних и высших учебных заведений продолжали развиваться приемы композиции, сложившиеся к первой половине XIX в.; средние строились в виде двух-трехэтажных зданий с широким коридором в каждом этаже и расположенными по одну или по обе стороны от него классами; высшие — в виде одного или нескольких корпусов с рядом обширных аудиторий, лабораторий и других помещений различного назначения.

В это же время приобрели свои характерные черты и здания музеев с анфиладой залов, нередко освещенных верхним светом.

Произошли изменения и в больничных зданиях, где стали избегать коридоров с двусторонним расположением палат; с конца XIX в. вместо больших больничных зданий начали строить группы отдельных более мелких корпусов.

Типичным порождением эпохи капитализма являются многоквартирные доходные дома больших городов. Наиболее широкое распространение получили многоэтажные дома с квартирами, расположенными по секциям. Дома с более дорогими квартирами имели в одной секции две лестницы: парадную и «черную» (дворовую). В середине и во второй половине XIX в. строились также жилые дома, где лестницы помещены по концам дома и проход в квартиры осуществляется по дворовым галереям, расположенным на уровне каждого этажа. Наиболее неблагоустроенными и густо заселенными жилыми домами были казармы для рабочих, строившиеся при промышленных предприятиях и достигавшие больших размеров. В этих домах на одного человека в общей спальне или маленькой каморке, заселенной целой семьей, приходилось нередко и не более 4 $м^3$ воздуха.

При застройке кварталов больших городов жилыми домами единственной заботой застройщиков-капиталистов было извлечь из каждого участка земли возможно больше дохода. В жертву этому стремлению приносились интересы жильцов, вынужденных жить в недостаточно освещенных помещениях, с плохим проветриванием, с окнами, выходящими в узкие и глубокие дворы-колодцы. Если в это время и делались попытки увеличить число благоустроенных квартир, выходящих окнами на улицу, то это было также в интересах домовладельцев, взимавших за них более высокую квартирную плату.

Строительная техника в рассматриваемый период развивалась успешно. Новые типы зданий, особенно для промышленных и торговых целей, требовали конструкций, позволявших перекрывать большие пространства без промежуточных опор или с опорами минимальной толщины, а также увеличивать насколько возможно размеры оконных проемов и освещать помещения верхним

светом. Все это вместе с требованиями большей пожарной безопасности заставило строителей обратить особое внимание на металлические — чугунные и железные, — а с начала XX в. и железобетонные конструкции. Тонкие чугунные столбы, которые с начала XIX в. стали иногда применять вместо кирпичных или каменных, получили с середины столетия более широкое применение как внутри зданий, так и снаружи. Железо шло в дело в виде прокатных балок, из которых склепывались фермы мостов и покрытий и которые употреблялись в качестве несущих частей балконов, лестниц и перекрытий. С середины XIX в. начали более широко применять и сложные деревянные фермы. Последние получили, однако, наибольшее распространение в строительстве мостов, художественной выразительности которых в это время уделялось меньше внимания, чем прежде.

В некоторых промышленных и общественных зданиях чугунные или железные столбы, поставленные в несколько ярусов и связанные между собой железными балками перекрытий, образовывали подобие несущего каркаса, заключенного между кирпичными стенами. С конца XIX в. и наружные стены иногда делались каркасными, где кирпич служил заполнением, а несущими частями были железные, а с начала XX в. и железобетонные столбы и балки.

С железобетонным каркасом связаны и плоские железобетонные перекрытия, сначала ребристые, а с 1910-х гг. и безбалочные, заменившие обычные для второй половины XIX в. кирпичные сводики по железным балкам. Каркасные стены и плоские несгораемые перекрытия широко применялись при постройке производственных, торговых и конторских зданий. Железобетон находил применение для перекрытия театральных залов, аудиторий и иногда церквей, где из железобетона выполнялись тонкие своды, имевшие подчас такие же очертания, как и кирпичные.

Наконец, из достижений строительной техники, отразившихся на архитектуре, следует отметить и новые отделочные материалы: облицовочный кирпич (иногда глазурованный), облицовочную плитку и специальные виды камневидных штукатурок, получившие широкое распространение с начала XX столетия.

* * *

Несмотря на появление новых типов зданий и достижения строительной техники, развитие капитализма с середины XIX в. в России, как и на Западе, сопровождалось упадком художественной стороны архитектуры, что ярко сказалось в области градостроительства.

Рост городов в России во второй половине XIX и начале XX вв., сопровождавшийся повышением уровня их благоустройства — дальнейшим развитием водопровода, канализации и городского транспорта, улучшением замощения улиц и их освещения и т. п., был отмечен в то же время все большим ухудшением их художественного облика. Главной причиной этого было безраздельное господство частновладельческих интересов в застройке города. Если в конце XVIII — начале XIX вв. контроль государства распространялся не только на административное и общественное, но в значительной степени и на частновладельческое строительство, то теперь органы городского самоуправления, распоряжавшиеся застройкой городов, позволяли каждому застройщику строить здание по своему вкусу, не считаясь с соседними. Отдельные застройщики думали не о том, чтобы согласовать архитектуру своего дома с его окружением, но о том, чтобы выделить его среди остальных построек, сделать его бросающимся в глаза, и при таких условиях не могло быть и речи об архитектурно единой и целостной застройке улиц и площадей. Лишь в немногих случаях архитекторам этого времени удавалось в какой-то мере вписать свои постройки в существовавшее уже архитектурное окружение, что, быть может, больше всего чувствовалось в Петербурге, где исторически сложившаяся строгая и единая архитектура улиц и площадей подчиняла себе и сооружения конца XIX— начала XX вв.

В том же Петербурге во второй половине XIX — начале XX вв. были испорчены многие архитектурные ансамбли: был застроен доходными домами фасад Адмиралтейства со стороны Невы; нарушен ансамбль построек Росси у Инженерного замка, так же как и ансамбли у Таврического дворца, перед Смольным институтом и др. Еще более пострадала в этом отношении Москва, где в описываемую эпоху были частью искажены, а частью совсем уничтожены ансамбли Красной, Театральной, Калужской, Таганской и других площадей, ансамбль Каретного ряда, ансамблевая застройка концов бульваров, застав и т. д. Возведение железнодорожных вокзалов с площадями перед ними и новых мостов не вызвало появления сколько-нибудь продуманных в архитектурном отношении частей городов.

Не менее характерно для капиталистических городов и резкое усиление противоречий между относительно благоустроенными центрами и

крайне неприглядными и лишенными элементарного благоустройства рабочими окраинами. Городские территории в связи с развитием промышленности оказывались охваченными тесным кольцом промышленных предприятий, отравлявших дымом и смрадом соседние кварталы и отрезавших их от берегов реки или моря. Ни правительство, ни буржуазные городские думы не предпринимали ничего для рабочих окраин.

О «заботах» дореволюционных городских дум о рабочих окраинах говорят такие, например, «мероприятия», как уничтожение в Петербурге бульвара на Лиговке и парка на Выборгской стороне — единственных парков общественного пользования в этих рабочих районах, с тем, чтобы использовать их территории для спекулятивной застройки доходными домами. Царское правительство и буржуазные думы допускали существование трущоб, так как ночлежные дома приносили большие доходы их владельцам, как это было хотя бы с московским Хитровым рынком, расположенным в центральной части города, в пределах Бульварного кольца.

Стихийная застройка городов и крайнее переуплотнение центральных районов привели к типичной для капиталистических городов запутанной планировке внутриквартальных пространств, разбивавшихся на узкие замкнутые дворы, лишенные зелени и благоустройства, темные и плохо проветриваемые.

Попытки наиболее передовых русских архитекторов начала XX в. исправить в какой-то степени создавшееся положение были безуспешны, так как те проекты архитектурно организованной и целостной застройки, которые иногда и появлялись в это время (например, проекты новых магистралей Петербурга арх. Л. Бенуа и М. Перетятковича; проект застройки острова Голодай арх. И. Фомина; проекты застройки территории Тучкова Буяна зданиями для выставок и съездов), не могли быть осуществлены, как нарушавшие интересы отдельных частных владельцев городских земельных участков.

Даже при постройке новых городов, возникавших в это время в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке, не было создано ничего архитектурно ценного: при регулярной планировке центральных частей городов их застройка была лишена стилевого единства и выглядела пестрой и случайной.

* * *

Состоянием упадка характеризуется в это время не только искусство градостроительства, но и архитектура отдельных сооружений. Уже в постройках Монферрана и А. Брюллова в Петербурге, так же как и в поздних работах московских архитекторов Е. Тюрина и А. Григорьева, виден отход от свойственных архитектуре русской классической школы широты замысла, строгого величия и большой выразительности при простоте и лаконичности форм, вместо которых появляется перегруженность фасадов и интерьеров сухой и измельченной детальной обработкой. Еще дальше пошли в этом направлении архитекторы следующего поколения, яркими представителями которого были А. И. Штакеншнейдер (1802—1865 гг.) в Петербурге и М. Д. Быковский (1801—1885 гг.) в Москве.

Лишь в более ранней постройке — начатом в 1839 г. Мариинском дворце в Петербурге (стр. 416)—Штакеншнейдер еще пользовался некоторыми старыми композиционными приемами: выделением среднего и боковых выступов, трактовкой нижнего рустованного этажа, как цоколя, объединением двух верхних этажей коринфскими полуколоннами и пилястрами и завершением средней части аттиком. Некоторая сухость деталей и обилие их говорят, однако, о том, что на этом хорошо вписавшемся в застройку Петербурга здании, в особенности на его внутренней отделке, уже отразилось влияние буржуазных представлений о красоте архитектуры, целиком захвативших Штакеншнейдера в его более поздних работах — Николаевском дворце на площади Труда и Ново-Михайловском дворце на набережной 9-го января. Убранство их фасадов стало обильнее и мелочнее: вместо ордера, охватывающего два верхних этажа, появился свой ордер на каждом этаже, и наряду с господствующими здесь формами архитектуры итальянского ренессанса XVI в. применены детали в характере барокко (средняя часть Ново-Михайловского дворца) и раннего французского ренессанса (пилястры первых двух этажей обоих дворцов). В других своих постройках Штакеншнейдер обращается к разным стилям: к барокко — в доме Белосельских-Белозерских на Невском проспекте; к греческому — в петергофском Бельведере; к римскому, «помпейскому» — в петергофских же павильонах в Озерках и на Царицыном острове; к русской деревянной архитектуре — в Никольском домике. Все это говорит о нем, как о представителе эклектической архитектуры, обращающейся к различным стилям прошлого и механически объединяющей их элементы.

М. Быковский в Москве в своих ранних постройках, вроде Горихвостовской богадельни на Б. Калужской улице или старой, перестроенной позднее, биржи на Ильинке, придерживался не-

которых приемов своего учителя Д. И. Жилярди — обилия гладких стен и немногочисленности простых, тонко прорисованных деталей. В более поздних своих работах он подобно Штакеншнейдеру применял различные стили: готику — в усадьбе Марфино, ренессанс — в домах Лорис-Меликова в Москве (на ул. Мархлевского) и Вонлярлярского в Ленинграде (на площади Труда), московских церкви Троицы на Грязях и колокольне Никитского монастыря, «византийскую» архитектуру — в больнице и церкви в московском Зачатьевском монастыре и т. д. Так же как и Штакеншнейдер, он соединял в других своих постройках детали различных стилей — ренессанса, романского и древнерусского, чтобы сделать фасады более украшенными; это можно было видеть, например, в Ивановском монастыре и колокольне Страстного монастыря в Москве. Из работ Быковского наиболее удачны те, где относительно скромная обработка фасадов (ранние работы, колокольня Никитского монастыря) не скрывала его умения распоряжаться массами зданий и находить их пропорции, хотя и в этих постройках мелочность и порой разностильность и несогласованность деталей сильно снижали достоинства целого.

Русские архитектурные учебные заведения свернули в это время на тот же путь насаждения эклектически-украшательской архитектуры. И если еще в 1837 г. Совет Академии художеств требовал, чтобы дипломные проекты делались «в изящном и классическом стиле», то М. Быковский в те же годы задавал своим ученикам в Московском дворцовом архитектурном училище программы в византийском, готическом, новогреческом, английском и других стилях, давая им тот запас готовых форм, при помощи которых они могли удовлетворить запросы своих заказчиков.

Многие русские архитекторы второй половины XIX и начала XX вв. также шли по пути, намеченному Штакеншнейдером и Быковским, и тешили своих заказчиков «богатством» форм усложненной ордерной архитектуры, в которой уже не было ничего от художественных принципов русской классической школы XVIII— начала XIX вв. Они, подобно своим западным современникам, пользовались, в основном, формами итальянского ренессанса, выбирая из них наиболее богатые и сложные и уснащая их еще элементами барокко, северно-европейского ренессанса и т. п. В Петербурге в таком духе работали А. И. Резанов (1817—1887 гг.) (бывш. дворец великого князя Владимира Александровича на набережной 9-го января), В. А. Шретер (1839—1901 гг.) (перестройка Мариинского театра в Петербурге, театры в Киеве и Иркутске), М. Е. Месмахер (1842—1906 гг.) (бывш. архив Государственного Совета, музей бывш. училища Штиглица) и др. В Москве наиболее крупным представителем этого направления был К. М. Быковский-сын (1841—1906 гг.), которому принадлежат такие постройки, как здание Государственного банка на Неглинном проезде, Зоологический музей и библиотека Московского университета и клиники на Девичьем поле.

Одновременно в русской архитектуре середины и второй половины XIX в. делались попытки возродить в новых постройках формы древнерусской архитектуры. Но здесь следует различать два направления, которые питались от различных социальных корней. Одно из них вдохновлялось реакционной националистической политикой Николая I, видевшего в возрождении древних архитектурных форм некоторое противодействие ненавистным ему новым демократическим идеям. Другое, более позднее, было вызвано стремлением представителей некоторых передовых кругов русской интеллигенции 60-х—70-х гг. придать архитектуре более национальный народный характер.

Первое из этих направлений получило свое наиболее полное выражение в создании придворным архитектором К. А. Тоном (1794—1881 гг.) официального «русско-византийского» стиля, в котором этот архитектор (начавший свою практическую деятельность с такой удачной работы, как набережная перед Академией художеств в Петербурге, 1832 г.), механически соединял обычные для предшествующей эпохи приемы композиции зданий с деталями, заимствованными из византийской, романской и древнерусской архитектуры. Примером такого механического соединения мог служить московский храм Христа Спасителя (1837—1883 гг.; стр. 416) с большим куполом, опиравшимся на четыре мощных пилона, и четырьмя колокольнями на углах, украшенный килевидными кокошниками и аркатурным поясом и увенчанный луковичными главами. Все эти формы, заимствованные из построек небольшого размера, здесь были увеличены в несколько раз, что привело к немасштабности этого здания и сделало луковичные главы грузными и тяжелыми. В 1838 г. Тон издал альбом своих проектов церквей, что привело к появлению по всей России множества безличных церковных зданий, лишенных индивидуальных черт, так как работавшие на местах архитекторы должны были считаться с проектами этого альбома, одобренными царем.

Второе направление обращалось к деревянным постройкам, преимущественно к избам, заимствуя у них резное убранство фасадов, дополняя его орнаментальными мотивами русского народного прикладного искусства, главным образом взятыми из вышивок, и покрывая фасады своих зданий сплошным ковром мелкой детальной обработки. Начало этому течению было положено в стенах Академии художеств группой архитектурной молодежи, возглавлявшейся проф. А. М. Горностаевым. Наиболее известным представителем этого течения был И. П. Ропет (псевдоним архитектора И. Н. Петрова; 1845—1908 гг.), прославившийся выставочными павильонами в русском стиле на ряде выставок в Москве, Петербурге и за границей (Париж, 1878 г.; Копенгаген, 1888 г.; Чикаго, 1893 г.). Изданная им в 1875 г. книга: «Мотивы русской архитектуры», в которой были опубликованы проекты и Ропета и его единомышленников (Гартман, Богомолов и др.), способствовала известной популярности этой архитектуры, тем более, что некоторые представители прогрессивных слоев русского общества видели в ней попытку возрождения не только национальных, но и народных черт. Так, известный русский художественный критик В. В. Стасов, считавший «национальность» архитектуры Тона «совершенно официальной, искусственной, насильной и поверхностной», был горячим защитником работ Петрова-Ропета и его товарищей. Представители этого направления, в отличие от Тона и его последователей, обращавших главное внимание на церкви, применяли выработанные ими формы к зданиям различного назначения. При этом, не довольствуясь применением обильной мелкой и вычурной резьбы в деревянных постройках, они пытались обрабатывать в таком же духе и фасады каменных зданий. Примерами этого могут служить некоторые доходные дома в Ленинграде или московский Политехнический музей (средняя часть) архитекторов И. Монигетти (1819—1878 гг.) и Н. Шохина (1819—1895 гг.).

Положительная сторона этого течения — стремление его создателей придать архитектуре более народный характер — не могла искупить его крупнейших недостатков. Корень этих недостатков лежал прежде всего в непонимании архитекторами как национального характера русской культуры после XVII века, так и сущности древнерусской и русской народной архитектуры, что приводило их к чисто механическому соединению новых принципов композиции зданий с чуждыми этим принципам деталями, к несоответствию мотивов декоративной обработки строительному материалу и к потере чувства меры в заполнении деталями фасадов и интерьеров зданий.

В силу этой же причины они не учли наиболее ценных качеств русской деревянной архитектуры — ее правдивости, тесной связи между утилитарной, конструктивной и художественной сторонами, уменья ее мастеров решать художественные задачи простейшими средствами и наделять художественной выразительностью не только церкви и избы, но и амбары. Они обратили внимание лишь на обильную мелкую, деревянную резьбу на фасадах изб и подобием этой орнаментики, свойственной фасадам небольших деревянных зданий, украшали фасады своих построек, малых и больших, деревянных и каменных.

Группа русских архитекторов и ученых второй половины XIX в. продолжала дело изучения русской архитектуры, начатое еще в 30-х гг. этого века И. Снегиревым, А. Мартыновым и Ф. Рихтером. Труды Л. Даля, И. Забелина, В. Суслова, А. Павлинова, Н. Султанова и др. подвинули его вперед. Следует, однако, отметить, что исследователи главное внимание уделяли московской архитектуре 30-х—70-х гг. XVII в., наиболее нарядной и наиболее пригодной для создания той «богатой» архитектуры, которой требовали от архитекторов их заказчики. Правительство Александра III покровительствовало тяжеловесно-вычурной архитектуре, подражавшей московскому зодчеству XVII в. Примерами таких построек являются петербургский храм Воскресения «на крови» (1887—1906 гг.), арх. А. Парланда, а также московские здания Исторического музея (1874—1883 гг.; стр. 416), арх. В. Шервуда (1833—1897 гг.), Городской думы (ныне Музей В. И. Ленина), построенной в 1890—1892 гг. арх. Д. Чичаговым (1835—1894 гг.), и Верхних торговых рядов (1889—1893 гг.) — произведение А. Померанцева. Последнее интересно лишь своей планировкой и широким применением железных и железобетонных конструкций для перекрытий и внутренних переходов и мостиков.

Детали этих построек были внешне близки к образцам XVII в., но и здесь имело место искусственное сочетание деталей, рассчитанных на создание впечатления живописности, с чуждыми им приемами общей композиции, и детали были сухими, особенно когда они выполнялись в камне (как у Померанцева), в облицовочном кирпиче или клинкере (как в петербургском храме Воскресения «на крови»). Лишь некоторые особняки, обладая асимметрично-живописной композицией, выглядели лучше, но и в них

сказалась чрезмерная перегруженность фасадов многочисленными мелкими деталями. Это было свойственно всей архитектуре того времени, независимо от того, создавалась ли она в формах древнерусской архитектуры, или в формах ренессанса, или в формах готических, византийских, мавританских и т. д. Внутренняя отделка некоторых особняков богатых купцов и промышленников выполнялась по их заказу буквально во всех стилях.

Возмущаясь подобным коммерческим подходом к искусству, В. В. Стасов так характеризовал архитектуру своего времени: «...архитектура, копирующая со старых образцов, с книг и атласов, с фотографий и чертежей, архитектура ловких людей, навострившихся в классах и потом преравнодушно отпускающих товар на аршин и фунт, — стоит только протянуть руку и достать с полки. Угодно — вот вам пять аршин «греческого классицизма», а нет — вот три с четвертью итальянского «ренессанса». Нет, не годится — ну, так хорошо же: вот, извольте остаток первейшего сорта «рококо Луи Кенз», а не то хороший ломтик романского, шесть золотников готики, а то вот целый пуд русского».

Среди русских архитекторов того времени были люди, понимавшие, что архитектура стоит на ложном пути. Так, на 2-м Всероссийском съезде зодчих в 1895 г. его председатель К. М. Быковский объяснял «бессодержательный эклектизм современной архитектуры» недостаточно глубоким изучением архитектуры прошлого и отсутствием в общественной жизни того времени «объединяющих идей». Капиталистический строй порождал не «объединяющие идеи», но, глубочайшие все возрастающие противоречия, особенно острые в России, бывшей, по определению И. В. Сталина, «узловым пунктом противоречий империализма». В архитектуре эти противоречия сказались, с одной стороны, в претенциозной роскоши особняков и фасадов доходных домов и торговых помещений, бывших для представителей господствующих классов своего рода рекламой; с другой стороны, — в убожестве жилищ для рабочих и наемных домов, предназначенных для беднейшей части населения, в особенности на окраинах городов, не говоря о фабричных корпусах, лишенных как архитектурной выразительности, так и минимальных удобств для работавших в них.

* * *

Во второй половине XIX в. печатью украшательства и эклектики была отмечена не только русская архитектура: это было международным явлением, свойственным архитектуре всего капиталистического мира. Таким же международным явлением, охватившим весь капиталистический мир, было и появление в конце XIX в. нового направления в искусстве — так называемого модерна, сознательно порывавшего с наследием прошлого и национальными традициями и противопоставлявшего себя им. В нарочитой неуравновешенности композиций зданий, в вялых и неопределенных кривых линиях их проемов, карнизов и деталей, в блеклой цветовой гамме их фасадов и интерьеров нашли отражение свойственные этой эпохе субъективизм и индивидуализм, выше всего ставящие личный вкус художника и не считающиеся с прежними авторитетами и традициями.

Выше отмечалось стремление некоторых архитекторов-новаторов конца XIX в. найти новые, свободные от старых шаблонов, приемы композиции зданий, вытекающие из их назначения, и новые архитектурные формы, отвечающие новым строительным материалам, а не академическим канонам. Но то немногое положительное, что появилось в результате исканий отдельных архитекторов (как, например, свободная, часто асимметричная композиция объемов здания и их фасадов или отдельные, отвечавшие новым строительным материалам формы), переродилось в модные приемы и формы, применявшиеся и там, где это не вызывалось необходимостью.

Архитекторы, находившиеся в прямой зависимости от заказчиков и предшествующими десятелетиями приученные к роли украшателей, и в модерне видели прежде всего новые приемы декоративного убранства. Такими приемами были: облицовка фасадов зданий разноцветной облицовочной плиткой, украшение их майоликовыми фризами или лепниной, изображающей извивающиеся растения или женские головы с распущенными волосами; увенчание фасадов плоскими, с большим выносом, карнизами, которые нередко изгибаются по причудливым, неправильным кривым и поддерживаются консолями из тонких, тоже прихотливо изогнутых железных стержней.

Такой же стилизованно-растительный характер имели переплеты окон и ограждения лестниц и балконов. Оконные проемы часто делались самой разнообразной формы, начиная от простых прямоугольных окон с плоскими перемычками (иногда значительного пролета) и кончая окнами, ограниченными со всех сторон прихотливыми, совершенно не конструктивными кривыми, такими же вялыми, как и изгибы карнизов или лепнина на фасадах. Эта вялость и изломанность

форм отвечали и излюбленной в то время красочной гамме фасадов и интерьеров, в которой сочетались светлые, но неопределенные цвета.

В Ленинграде примером этой занесенной из-за границы архитектуры могут служить построенные Ф. Лидвалем доходные дома в начале Кировского проспекта (стр. 417) с их прихотливо изгибающимися, разнообразными по форме фронтонами и крышами, завершающими отдельные части зданий, и со столь же разнообразными по форме и размерам окнами, размещение которых на фасадах, так же как и размещение балконов и эркеров, диктовалось не столько планами квартир, сколько желанием придать фасадам более необычный, более непохожий на прежние вид.

Среди особняков этого времени типичен построенный арх. Ф. Шехтелем (1859—1926 гг.) московский особняк Рябушинского на ул. Качалова (стр. 417) с капризной асимметрией объемов и фасадов, с такой же капризной кривизной арок входа, оконных переплетов и ограждений балконов и лестниц и с плоскостной трактовкой фасадов, облицованных глазурованным кирпичом, украшенных мозаикой и увенчанных плоским металлическим карнизом. В других постройках этого архитектора, как дом Московского купеческого общества в М. Черкасском переулке, видно его стремление усилить рационалистическую сторону модерна, подчеркнуть на фасадах зданий их конструктивный каркас и сделать более сдержанной их детальную обработку. В еще более сильной степени это стремление отразилось в архитектуре пассажа на Литейном проспекте в Ленинграде арх. Н. Васильева (стр. 417). Ту же цель преследовали и попытки сочетать модерн с чертами древнерусской архитектуры (Ярославский вокзал в Москве Ф. Шехтеля) или классики (московский Купеческий клуб, ныне театр Ленинского комсомола на ул. Чехова, арх. И. Иванов-Шиц, 1865—1939 гг.; стр. 417).

В России господство модерна было недолговременным. Для заказчиков он был только занесенной извне модой, а архитекторы, сочувствие которых он привлек сначала своей новизной и свободой от академических канонов, скоро разочаровались в нем и все чаще противопоставляли его искусственности и изломанности красоту архитектуры прошлого.

С этими настроениями совпадали и настроения значительной части русских художников, отдававшихся воскрешению старой России, особенно XVIII — начала XIX вв., и любованию ею. Наиболее сильными эти настроения были среди художников, входивших в состав объединения «Мир искусства», проповедывавшего идею «чистого», стоявшего в стороне от больших общественных задач, искусства и способствовавшего насаждению стилизаторского ретроспективизма и в архитектуре.

Но наибольшее значение для развития русской архитектуры в начале XX в. имела деятельность передовых русских архитекторов, стремившихся на основе более глубокого изучения архитектуры прошлого, и не только древней, но и XVIII—XIX вв., проникнуть в ее сущность и разгадать тайны забытого мастерства, те принципы и приемы композиции, при помощи которых архитекторы прошлого объединяли все части своих зданий в одно гармоническое целое и наделяли их художественной выразительностью. Одни из этих архитекторов, желая не только повысить художественное качество своих построек, но и придать им национальный характер, обращались к древнерусской архитектуре, как А. В. Щусев, или к русской архитектуре XVIII — начала XIX вв., как И. А. Фомин. Другие, как И. В. Жолтовский, основывались на изучении образцов архитектуры итальянского Возрождения.

Среди петербургских архитекторов, следовавших первому течению, наиболее видным был В. Покровский (1871—1931 гг.), построивший в свободно трактованных формах русской архитектуры XVI в. церковь близ Шлиссельбурга, Федоровский собор в Царском селе и храм-памятник на поле битвы под Лейпцигом. В этом храме почти повторяются формы церкви Вознесения в Коломенском, но фасады его, как и в других церковных постройках этого архитектора, имеют простую обработку и напоминают гладью стен постройки древних Новгорода и Пскова. В своих гражданских постройках, таких, как здание Ссудной казны в Москве или отделение Государственного банка в Горьком, Покровский пользовался мотивами московской архитектуры конца XVII в.; искусственность применения этих мотивов для зданий подобного назначения особенно чувствуется в их интерьерах.

Наиболее ярким представителем этого направления русской архитектуры XX столетия был А. В. Щусев (1873—1949 гг.), глубже, чем кто-либо из его современников, понимавший сущность древнерусского зодчества. В своих ранних церквах и гражданских постройках он следовал образцам архитектуры Новгорода и Пскова, что можно видеть в постройках Марфо-Мариинской общины в Москве на Б. Ордынке, в соборе Почаевской лавры, в кельях монастыря в Овруче и в русской гостинице в Бари (Италия). Сюда

же относятся и церковь в Натальевке (Харьковской обл.), в которой обычная для Новгорода общая композиция здания сочетается с богатыми резными украшениями фасадов в духе рельефов собора в Юрьеве-Польском, и храм-памятник на Куликовом поле, где соединены мотивы русской церковной и крепостной архитектуры. В других своих постройках Щусев использовал мотивы московской архитектуры конца XVII в., примерами чего могут служить Русский павильон на выставке в Венеции и Казанский вокзал в Москве, начатый постройкой в 1914 г. (стр. 418).

Щусев обнаружил прекрасное знакомство с памятниками древнерусской архитектуры, основанное на их глубоком изучении: он работал и как архитектор-реставратор, восстанавливая Васильевскую церковь в Овруче (XII в.), и как историк русской архитектуры, писавший об архитектуре Новгорода и Пскова. Он показал умение выделить в древнерусском зодчестве его наиболее народные, прогрессивные, ценные и для нового времени черты: правдивость композиции, вытекающей из назначения зданий, а не из канонических приемов; правдивость форм, отвечающих строительным материалам; умение в одних случаях достигать большой выразительности при помощи простейших архитектурных средств, а в других — соединять в неразрывное, гармоническое целое сложную композицию здания и его богатую детальную обработку. Лучшим примером последнего является его Казанский вокзал, который он разделил на ряд объемов, отвечающих отдельным группам помещений. Это дало ему возможность сделать детальную обработку фасадов особенно разнообразной и живописной, а внутри получить перспективы разнообразных по размерам и обработке помещений, где навеянные архитектурой XVII в., но свободно трактованные детали сочетаются с новыми приемами компоновки помещений с их огромными окнами и железобетонными перекрытиями.

Это здание, представляющее собой наиболее удачный пример использования древнерусских форм в современной архитектуре, говорит в то же время и о тех трудностях, с которыми связано их применение в большом современном здании. Построить в XX в. церковь наподобие древней было нетрудно, так как назначение здания оставалось прежним; но очень трудно было приемы композиции, свойственные сравнительно небольшим церквам или палатам, применить для огромных современных жилых, промышленных и общественных зданий и в частности должным образом осветить заимствованными у древних зданий маленькими окнами современную школу или больницу. Поэтому русские архитекторы XX столетия охотнее прибегали к формам итальянского Возрождения XV—XVI вв. или русской классической архитектуры XVIII—XIX вв., которые было легче применить в подобных случаях. В отличие от своих предшественников второй половины XIX в., которые также пользовались формами архитектуры Возрождения, но украшали ими фасады своих построек, не задумываясь над тем, насколько они отвечают общей композиции зданий, передовые архитекторы XX столетия были более последовательны. Понимая неразрывную связь между целым и деталями, которая существовала в лучших произведениях архитектуры прошлого, они старались перенести в свои постройки не только детали, но и общую композицию зданий, служивших им образцами.

Среди московских архитекторов последнего направления первое место принадлежит И. В. Жолтовскому (род. 1867 г.), который сумел, на основе глубокого изучения в натуре лучших образцов архитектуры итальянского Возрождения, в частности работ Палладио, достичь в своих постройках большой целостности, законченности, пропорциональности и продуманности всех деталей. Всеми этими качествами обладают построенные им московские особняки Тарасова (ул. Ал. Толстого, стр. 419) и Морозовой (ул. Н. Островского), более ранний и не чуждый еще легкой модернизации дом Скакового общества на Ходынке и дом в подмосковной усадьбе Липки.

Ясность общей композиции, выисканные пропорции и тщательно продуманные и прорисованные детали фасадов и интерьеров свойственны работам Жолтовского, глубже чем кто-либо из его современников сумевшего проникнуть в те тонкие, малозаметные, но сильно влияющие на качество архитектуры поправки, которые мастера прошлого применяли как при размещении основных элементов здания, так и при компоновке деталей.

Труднее, чем в особняках и усадебных домах, было применять заимствованные из прошлого композиционные приемы при решении задачи композиции банковского здания, и русские архитекторы по-разному решали эту задачу.

При размещении высокого операционного зала в глубине здания, а небольших кабинетов — в части здания, выходящей фасадом на улицу, архитекторы иногда трактовали последний, как дворцовый фасад эпохи Возрождения. Так сделал М. Перетяткович (1872—1916 гг.) в здании

бывш. Русского торгово-промышленного банка на ул. Герцена в Ленинграде с его мощной рустовкой нижних этажей и приставными колоннами, объединяющими два верхних этажа. В других случаях они при помощи колоннады и больших проемов давали представление о находящемся в глубине здания главном помещении. Примером такой трактовки может служить построенное Ф. Лидвалем здание бывш. Азовско-Донского банка на ул. Герцена в Ленинграде. Формы классической архитектуры применялись и на фасадах торговых зданий, примером чего может служить построенный М. Лялевичем (род. в 1876 г.) бывш. магазин Мертенс на Невском проспекте. Фасад имеет вид трех огромных арок, опирающихся на узкие украшенные колоннами простенки; за сплошным остеклением арок находятся расположенные в четырех этажах торговые помещения.

Еще труднее было применять крупные формы в доходных многоквартирных домах с большим количеством окон, балконами, эркерами и витринами магазинов, с одинаковыми помещениями, где нет ни главного входа, ни большого главного помещения, которые могли бы служить естественными композиционными центрами здания. Большинство таких домов — самых типичных произведений архитектуры эпохи капитализма — заполняло участки с предельной плотностью, оставляя лишь узкие дворы-колодцы, еле освещающие выходящие в них помещения, и имело архитектурную обработку только на фасадах, выходящих на улицы. Дворовые фасады получали архитектурную обработку лишь в домах с более дорогими квартирами, выходящими на широкие, хорошо освещенные дворы. Примерами различного подхода к фасаду доходного дома являются два дома, построенные А. Е. Белогрудом (1875—1933 гг.) на Большом проспекте Петроградской стороны в Ленинграде. В первом из них на фасаде почти не отражено поэтажное размещение квартир, так как высокие полуколонны, охватывающие вместе со своим антаблементом четыре этажа, несмотря на наличие балконов, создают иллюзию расположенного за ними огромного единого помещения. Более отвечает своему назначению фасад другого дома на том же проспекте, с красивым переходом от мощной рустовки и сильного рельефа деталей низа к более плоскому и легкому верху.

В. А. Щуко (1878—1939 гг.) в двух находящихся рядом домах на Кировском проспекте в Ленинграде также применил два разных композиционных принципа. Фасад одного из них (стр. 418), с полуколоннами, охватывающими пять этажей (причем окна верхнего размещены во фризе раскрепованного антаблемента), имеет излишне торжественный и монументальный для жилого дома вид. Более ясно выражен характер жилого дома в соседнем здании с расположенными на уровне каждого этажа балконами на одном из выступов и с плоскими, сливающимися со стеной пилястрами, объединяющими три средних этажа. В обоих этих домах заслуживает внимания искусство, с которым включены в композицию эркеры и балконы. В первом доме эркеры, почти равные по высоте полуколоннам, образуют с ними один ритмический ряд, а во втором балконы были объединены в одно целое посредством колонн и арок, поддерживающих их. В выставочных павильонах на Римской (стр. 418) и Туринской выставках 1911 г. Щуко использовал мотивы русской классической архитектуры начала XIX в.: мощные, простые дорические колонны, гладь стен, густую лепнину фризов и архивольтов и двухцветную — желтую с белым — окраску фасадов.

Архитектурой русской классической школы конца XVIII в. вдохновлялся и А. Таманян (1878—1936 гг.), строя доходный дом для кн. Щербатова в Москве (ул. Чайковского, стр. 419). Он применил здесь необычную композицию плана в форме буквы Н, с боковыми трехэтажными и средним пятиэтажным корпусом, верхний этаж которого был занят квартирой владельца, окруженной легкой коринфской колоннадой. Украшающие два нижних этажа ионические пилястры и полуколонны являются чисто внешней, не связанной с внутренним содержанием здания декорацией, но в целом этот дом, лишенный обычных для того времени замкнутых дворов-колодцев и плоскостной обработки фасада, очень удачен.

В духе русской классики построил и И. А. Фомин (1872—1936 гг.) петербургские дома Половцева (на Каменном острове) и Абамелек-Лазарева (на Мойке, стр. 419), с характерным для их прообразов соединением мягкости и величия в фасадах и разнообразием и законченностью интерьеров. В других своих работах, вроде упоминавшегося уже проекта застройки острова Голодай, Фомин оставался верен русской классической архитектуре, популяризации которой служили и его статьи и организованная им в Петербурге в 1911 году историческая выставка архитектуры. Здесь иные, чем на рубеже XVIII и XIX вв., назначение и масштабы зданий привели к более свободной трактовке их форм—применению очень большого

с упрощенными деталями ордера, и крупной, необычайно мощной рустовки. Но такие работы, в которых Фомин мог особенно ярко проявить свое дарование, не могли быть осуществлены в то время.

* * *

В архитектуре русской провинции второй половины XIX — начала XX вв. стерлись последние следы существовавших когда-то местных архитектурных особенностей. Провинциальные архитекторы этого времени получали свое архитектурное образование главным образом в Петербурге и Москве. Стиранию граней между провинциальной и столичной архитектурой способствовали и распространение в провинции столичных архитектурных изданий и то, что некоторые значительные постройки осуществлялись на местах по проектам столичных архитекторов. Поэтому к русской провинциальной архитектуре второй половины XIX — начала XX вв. относится все сказанное и о столичной архитектуре, с той лишь разницей, что отрицательные стороны последней часто сказывались в провинциальных постройках в большей степени, чем в столичных.

Больший интерес представляют крестьянские постройки второй половины XIX в., так как в ряде случаев в новых избах и хозяйственных постройках сохранялись правдивость композиции и понимание свойств строительного материала. Наряду с сохранением ряда традиционных приемов и форм следует отметить и происшедшие под влиянием города изменения в планировке крестьянской избы. Эти изменения выразились в замене прежнего единого большого жилого помещения двумя, а иногда и тремя меньшими комнатами с выделением кухни в отдельное помещение, в увеличении размеров окон и появлении печей с дымовыми трубами.

Существенным изменением в избах средней полосы была замена покрытий по слегам, опиравшимся на бревенчатые фронтоны, стропильными. Это привело к изменению фасадов, где появились тесовые фронтоны и карнизы из украшенных резьбой досок, маскировавшие переход к фронтонам от рубленых стен. В резьбе, украшавшей фасады, начали появляться новые мотивы, различные для разных областей России. Но и здесь строители заонежских изб продолжали почти до самого конца XIX в. применять наличник, в котором были переработаны в дереве формы каменной архитектуры первой половины XVIII в. с ее фигурными разорванными фронтонами; такие наличники можно видеть на доме Клопова (1882 г.) в дер. Потаневщина или на доме Аверина в селе Сенная губа (Заонежского района Карело-Финской ССР; см. стр. 285). На Северной Двине также долго держался рисунок наличника, представляющий собой такую же переработку мотивов классики конца XVIII в.

В средней полосе страны, в ряде районов Горьковской, Владимирской и отчасти Московской (Звенигородский район) областей, в XIX в. получила развитие очень богатая и пышная резьба на фасадах; примером ее применения может служить дом в дер. Новое Ликеево или дом Зуевых в дер. Опалиха (Горьковской обл.), построенный в 1842 г.

С конца XIX в., главным образом в домах богатых крестьян, более тесно связанных с городами, начали появляться мотивы убранства фасадов, заимствованные из архитектуры пригородных дач и представлявшие собой лишь искажение подлинных народных мотивов. Наиболее скромно украшавшиеся хозяйственные постройки — амбары, риги и мельницы-ветрянки, а также деревянные мосты (стр. 103) — нередко обладали правдивостью композиции и осмысленностью конструктивных и архитектурных форм.

* * *

«Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации» [1]. Это положение, выдвинутое К. Марксом в его введении к труду «К критике политической экономии», дает возможность понять, почему русская архитектура эпохи капитализма, несмотря на бурное развитие строительства и успехи в области строительной техники и разработки новых типов зданий, не создала произведений, равноценных по своим художественным достоинствам более ранним.

Это время не ставило перед архитектурой больших идейно-художественных задач, которые могли бы содействовать ее всестороннему развитию, и понятно, что в этих условиях русская архитектура развивалась односторонне. Новые типы зданий — промышленных сооружений и торговых помещений, вокзалов, доходных жилых домов и пр. — разрабатывались успешно с точки зрения решения утилитарных и конструктивных задач. Задачи художественные

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, Т. XII, стр. 200.

либо не ставились вовсе (в утилитарных постройках), либо решались чисто украшательными средствами, почти вне связи с назначением и общей композицией зданий. Поэтому те возможности, которые были заложены в новых приемах общей композиции зданий, вытекающих из их назначения, и в новых строительных материалах, не были в достаточной степени поняты и использованы архитекторами этого времени. К тому же разработка новых типов зданий велась архитекторами в направлении, характерном для этого времени, когда на первое место ставились вопросы доходности зданий и в жертву им приносилось все остальное. Это было особенно заметно в многоквартирных доходных жилых домах и в промышленных постройках.

Господство частновладельческих интересов привело в состояние упадка и русское градостроительство, внеся беспорядок в застройку городов и лишив их улицы и площади былой цельности.

Индивидуализм, свойственный культуре капитализма, и частновладельческий характер его строительства имели своим следствием и то, что идейное содержание архитектуры становилось все более бедным. Если в сооружениях начала XIX в. была выражена понятная всякому идея силы и могущества государства, то пышное и мелочное убранство особняков и доходных домов второй половины того же столетия говорило лишь о богатстве их владельцев, дорогом и близком им самим. Еще менее понятен широким слоям населения был модерн начала XX в. с его чисто формалистическим «новаторством». Более передовые архитекторы того времени, стараясь вывести архитектуру из этого тупика, обращались к прошлому, так как окружавшая их действительность не могла вдохновить их на создание полноценных произведений архитектуры.

В России эпохи капитализма, как и раньше, было немало талантливых архитекторов, проявлявших глубокий интерес к своему делу. Этот интерес сказался и в возникновении в это время русских архитектурных обществ и архитектурной периодической печати, и в организации архитектурных конкурсов, и в проводившихся время от времени съездах русских зодчих, на которых обсуждались и вопросы текущей практики, и историко-архитектурные проблемы, и принципиальные вопросы, касавшиеся путей развития русской архитектуры того времени.

Но архитектура создается не одними архитекторами, но и всем обслуживаемым ими обществом, а русское дворянство и буржуазия второй половины XIX — начала XX вв., на средства которых возводились наиболее значительные постройки того времени, не ставили и не могли поставить перед архитектурой задач, способных поднять ее на должную высоту. В таких условиях даже наиболее одаренные и знающие архитекторы, как Щусев, Фомин, Жолтовский, Щуко, Таманян, при гораздо большей, чем у их непосредственных предшественников, силе и образности архитектурного языка могли создавать отдельные удачные произведения, но не были в силах направить развитие русской архитектуры по правильному пути. Только вступление России в новую эру — эру социализма — могло вывести архитектуру из тупика, в который завел ее капитализм, и положить начало ее новому расцвету.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Величие древних храмов Киева и Новгорода, изящество владимирских построек XII в., живописность деревянных храмов Севера и построек Москвы XVI и XVII вв., великолепие дворцов Петербурга XVIII столетия и строгая красота его улиц и площадей, украшенных такими зданиями, как Адмиралтейство, Биржа, Казанский собор, Главный штаб и др., говорят о том, что русская архитектура на протяжении всей своей истории не только не уступала архитектуре других стран, но и создавала произведения, многие из которых относятся к числу наивысших достижений мировой архитектуры. Об этом свидетельствуют и каменные постройки Киева, Новгорода и Владимира, где искусство, созданное поколениями местных мастеров, сочеталось с отзвуками античной культуры, и развивавшееся в условиях почти полной независимости от внешних влияний деревянное зодчество далекого Севера. Об этом свидетельствуют и постройки XVIII — начала XIX вв. — времени, когда русская архитектура, подчиняясь всему ходу исторического развития России, пользовалась формами классической архитектуры и подняла последнюю на такую высоту, какой она достигала лишь в античной Греции и в Италии эпохи Возрождения.

В то же время памятники русской архитектуры своим своеобразием говорят о ее национальном характере, ее самостоятельности, проявлявшейся на всех этапах ее развития. Этот национальный характер был виден уже в наиболее ранних каменных постройках XI в., где он обусловливался влиянием более ранних, еще деревянных зданий, на которых воспитывались вкусы русских людей. Еще сильнее он сказывался в постройках следующих столетий, когда русская архитектура развивалась независимо от смены стилей, господствовавших за рубежом. И в XVIII — начале XIX вв., когда русская архитектура пользовалась формами классической архитектуры, она все же сохранила свой национальный характер и в силу преемственности между ней и архитектурой более раннего времени, и в силу ее соответствия тем задачам, которые ставила перед ней русская действительность.

Задачи эти — утилитарные и идеологические — ставились в разное время по-разному, в зависимости от того, какое здание строилось и для кого. Наиболее значительные и по размерам и по своей архитектурной ценности постройки возводились в прошлом обычно представителями господствующих классов и должны были отражать идеологию последних. Но в тех случаях, когда эти классы были для своего времени исторически прогрессивными и, стремясь к удовлетворению своих классовых интересов, способствовали развитию всей страны, идейное содержание их построек становилось понятным и близким всему народу. Это и были те сооружения, которые явились важными вехами на пути развития русской архитектуры и содействовали ее прогрессу. Так было в эпоху сложения и расцвета Киевского государства, когда зародилась русская каменная архитектура; великолепие и монументальность сооружений этой эпохи говорили не только о богатстве и силе

князей, возводивших их, но и о могуществе и величии всего государства. Так было и в период феодальной раздробленности XII—XIII вв., когда, в связи с развитием местных политических и культурных центров, каменная архитектура распространилась по всей Руси. В это время вырабатывались свойственные различным местным школам русской архитектуры особенности, связанные в значительной степени с применением местных строительных материалов и стремлением найти соответствующие им архитектурные формы.

Так было и в XV—XVI вв., в годы образования единого Русского государства, возглавлявшегося Москвой. Объединение русских земель, наряду со свержением монголо-татарского ига в сильнейшей степени способствовавшее росту национального самосознания во всех слоях русского общества, обусловило новые качественные изменения в архитектуре. В это время по-новому была поставлена задача создания укрепленного городского центра — кремля, а идея торжества и славы, столь близкая всякому русскому человеку, была выражена с небывалой до того времени силой в каменных шатровых храмах-башнях, где были смело применены формы, выработанные задолго до того в дереве.

Позднее, в связи с окончательным сложением России как феодальной абсолютной монархии, где уже зародились и развивались прогрессивные для того времени капиталистические отношения, русская архитектура на рубеже XVII и XVIII вв. вступила в новую фазу своего развития. Это сказалось и в ее более светском характере, и в расширении круга решаемых ею задач, среди которых первое место занимала задача строительства новых, регулярно распланированных, единых по архитектуре городов. Это сказалось и в умножении знаний русских архитекторов, перерабатывавших с этого времени не только то, что они могли видеть в работах своих предшественников, но и формы классической архитектуры.

Наконец, развитие передовых для русского феодального государства идей гражданственности и гуманизма, отразившееся и на идеологии господствующего класса — дворянства, привело к смене пышных форм архитектуры середины XVIII в. строгими и сдержанными классическими формами. В то же время в русской архитектуре второй половины XVIII—начала XIX вв. еще не было ничего похожего на тот буржуазный индивидуализм, на тот частновладельческий характер, который уже начала приобретать архитектура Запада. В русской архитектуре этого периода сильнее чем когда-либо чувствовалось государственное начало, сказавшееся как в наличии господствующего стиля, так и в необычайном расцвете градостроительного искусства. Русское градостроительство этого времени далеко оставило за собой то, что делалось в этой области на Западе, и создало замечательные архитектурные ансамбли и в новой столице — Петербурге, и во многих новых или реконструированных старых провинциальных городах.

Таковы были основные этапы прогрессивного развития русской архитектуры, соответствовавшие тем периодам в истории нашей родины, когда в борьбе с косностью и реакционностью побеждали передовые идеи, отражавшиеся и в архитектуре.

* * *

Значение Советского Союза, первой в мире страны, закончившей построение социализма, уверенно идущей к коммунизму и указывающей своим примером путь, по которому должно совершаться развитие других стран, ко многому обязывает советских архитекторов. Они должны создавать произведения архитектуры, отражающие величие сталинской эпохи и играющие активную роль в построении новой жизни, и в то же время показывать народам других стран, и в первую очередь стран народной демократии, примеры того, чем должна быть архитектура социализма, какими методами она должна создаваться и в частности какими должны быть взаимоотношения между ней и наследием архитектуры прошлого.

Подобно всей советской культуре, советская архитектура должна быть национальной по форме и социалистической по содержанию, и это новое содержание, являющееся ответом на новые материальные и идеологические задачи, которые ставит перед архитектурой жизнь нашей страны, есть то главное, что определяет ее особенности и пути ее развития. Но советская архитектура, наследница всего лучшего, что создала архитектура прошлого, должна наряду с новыми композиционными приемами и формами использовать и те старые, которые не утратили своей ценности и для настоящего времени. Это обязывает советских архитекторов критически осваивать архитектурное наследие прошлого, и в первую очередь наследие русской архитектуры, выделяя из него то, что отмечено чертами прогрессивности, народности, правдивости и художественной выразительности, и отбрасывая все случайное, субъективное, клас-

сово-ограниченное, реакционное и в силу этого не пригодное для решения новых задач, стоящих перед советской архитектурой.

Внимательное изучение памятников русской архитектуры дает возможность понять, что преемственность между различными этапами ее развития означала сохранение и дальнейшее совершенствование лишь тех выработанных прошлым композиционных приемов и форм, которые сохраняли свою ценность для нового времени и сочетались с новыми приемами и формами, вызывавшимися к жизни иными задачами, стоявшими перед архитектурой.

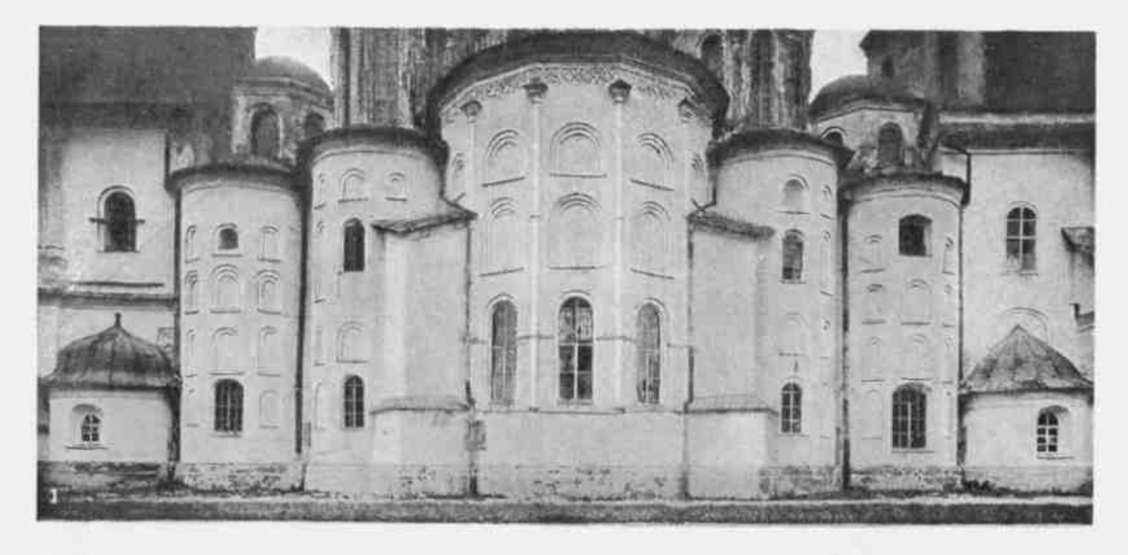
Это говорит о том, что национальные особенности архитектуры не были чем-то неподвижным и застывшим, что они изменялись на протяжении столетий, не только не теряя связи с прошлым, но и отзываясь на запросы настоящего. Национальные особенности архитектуры обусловливались не только наличием преемственной связи с ее предшествующим развитием, но и тем, что она отвечала новым национальным задачам, утилитарным и идеологическим, выдвигавшимся перед ней непрерывно изменявшейся жизнью создававшей ее страны. О такой неразрывной связи архитектуры с жизнью, отражавшейся в ней правдиво и в художественных формах, свидетельствуют памятники русской архитектуры на всем протяжении ее развития вплоть до середины XIX в. Эта связь сказывалась и в композиции целых городов и отдельных зданий, и в детальной обработке последних, и в тех средствах, пользуясь которыми архитекторы наделяли свои постройки художественной выразительностью.

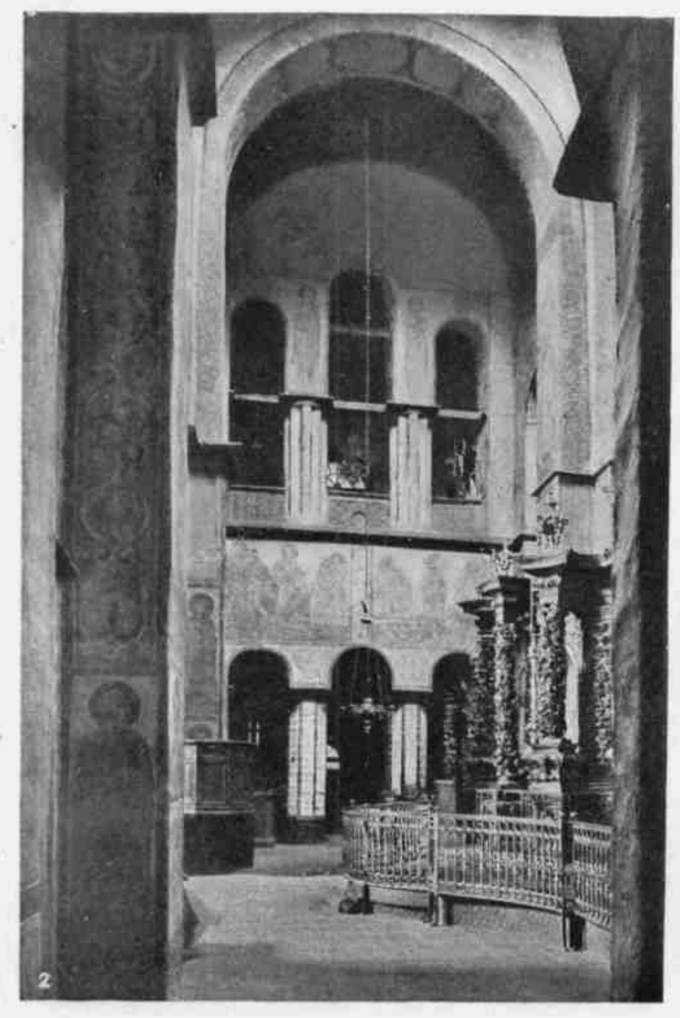
В то же время архитектура середины XIX— начала XX вв. показывает советскому архитектору, насколько ошибочен путь копирования и непосредственного перенесения в новые постройки отдельных форм и приемов общей композиции, заимствованных из прошлого. Она показывает, что этот путь приводит либо к эклектическому соединению разнородных и разностильных деталей с чуждыми им объемами зданий, либо к воскрешающему прошлое стилизаторству, игнорирующему новые задачи, которые жизнь ставит перед архитектурой. Архитектура этого времени говорит и о том, что пренебрежение наследием прошлого и попытки изобрести новую, непохожую на прежнюю, архитектуру приводят не только к утрате ею национального характера, но и к снижению ее художественного качества, так как талант даже очень одаренных архитекторов-одиночек не может заменить опыта поколений архитекторов, совершенствующих и дополняющих достижения своих предшественников.

Памятники лучших периодов развития русской архитектуры свидетельствуют об их преемственной связи с более ранними постройками, служившей залогом их высоких художественных достоинств и глубоко национального характера; о творческой переработке каждым новым поколением зодчих наследия прошлого; об обусловленном этой преемственностью непрерывном развитии архитектуры, отражавшем весь ход истории нашей родины.

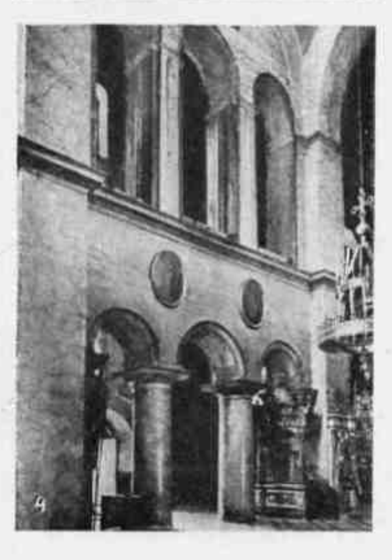
В своем отношении к архитектуре прошлого своей страны советские архитекторы должны руководствоваться словами В. И. Ленина: «Вне ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру, — без такого понимания нам этой задачи не разрешить».

ПАМЯТНИКИ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ









Киев. 1. Собор Софии, 1037 г. Фрагмент восточного фасада. 2. Внутренний вид.
3. Церковь Спаса на Берестове. XII в. Вид с юго-востока. Чернигов. 4. Спасский собор (около 1036 г.). Внутренний вид



Новгород. Собор Софии. 1045—1052 гг. Западный фасад

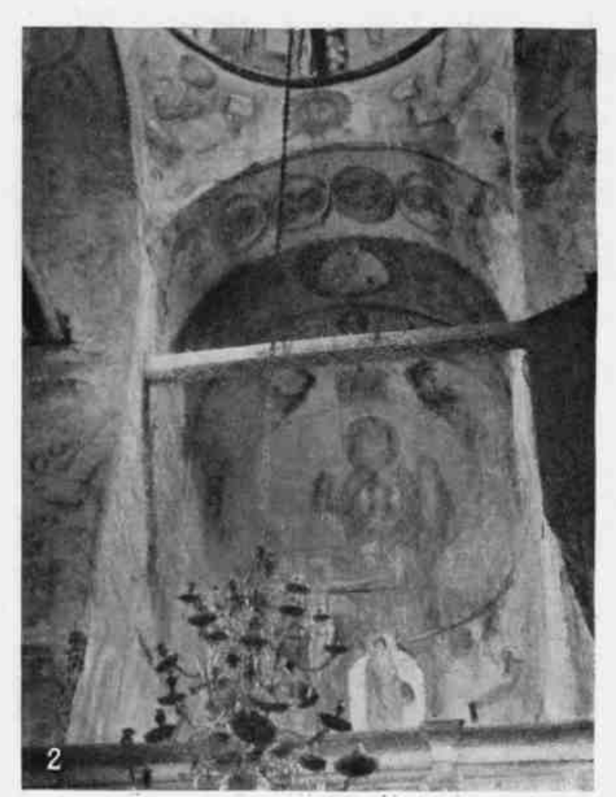


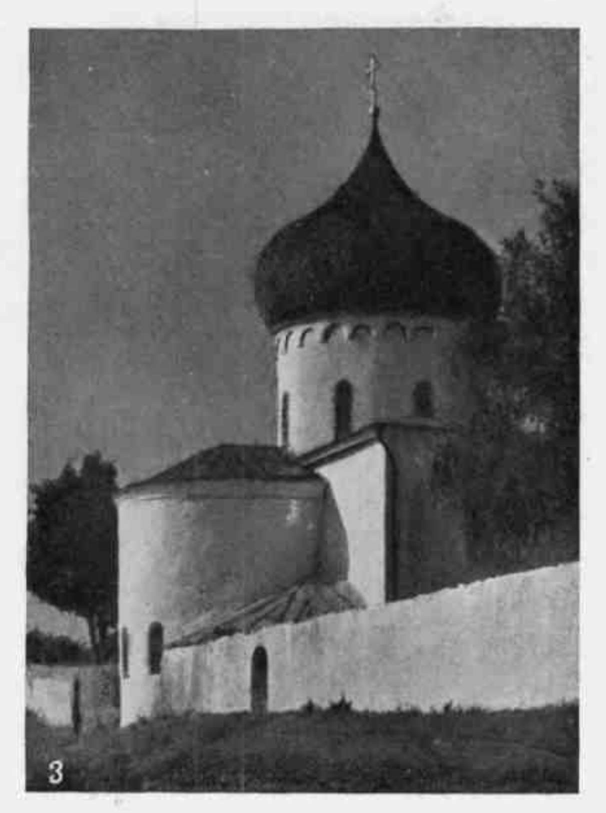




Новгород. 1. Георгиевский собор Юрьева монастыря. Начат в 1119 г. Мастер Петр. 2. Собор Рождества Богородицы Антоньева монастыря. Начат в 1117 г. 3. Собор Николая-чудотворца на Ярославовом дворище. 1113 г.

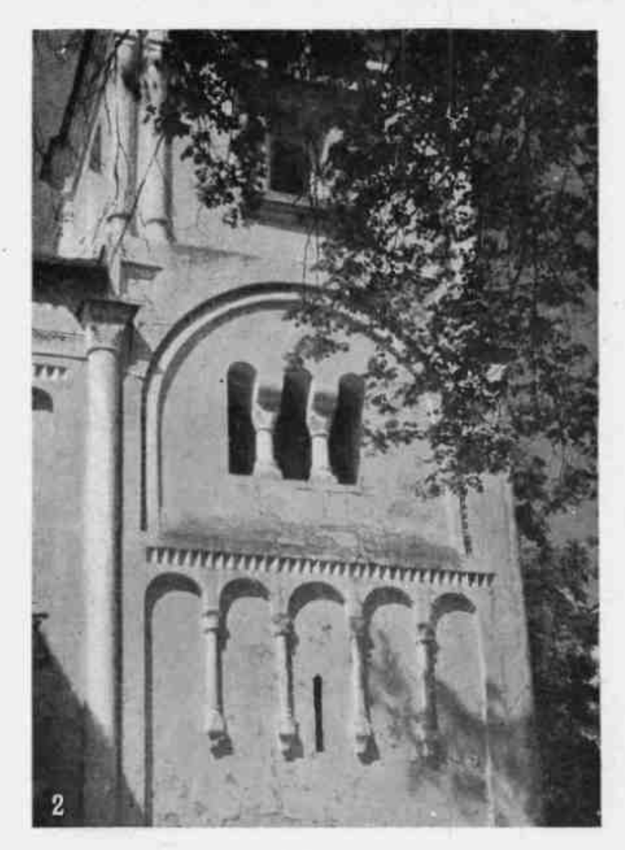


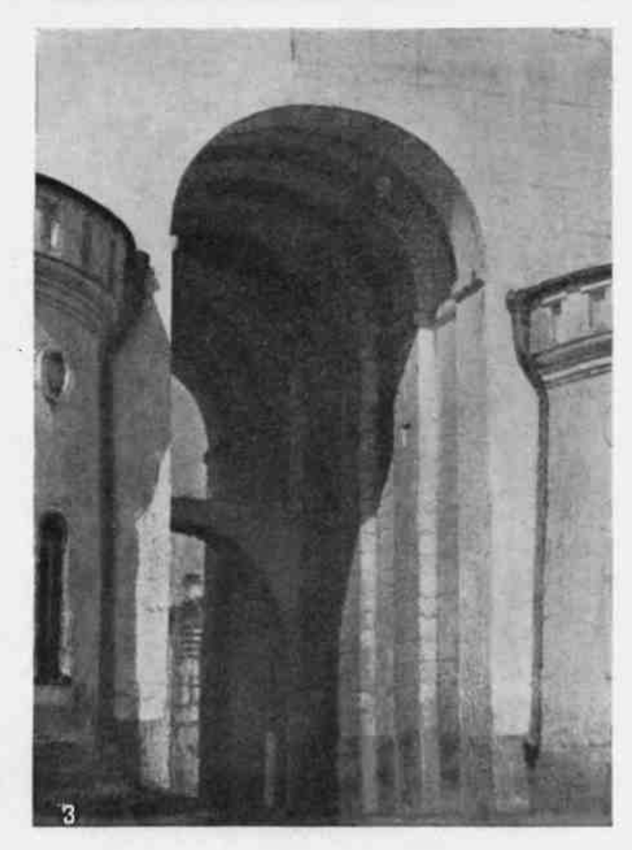




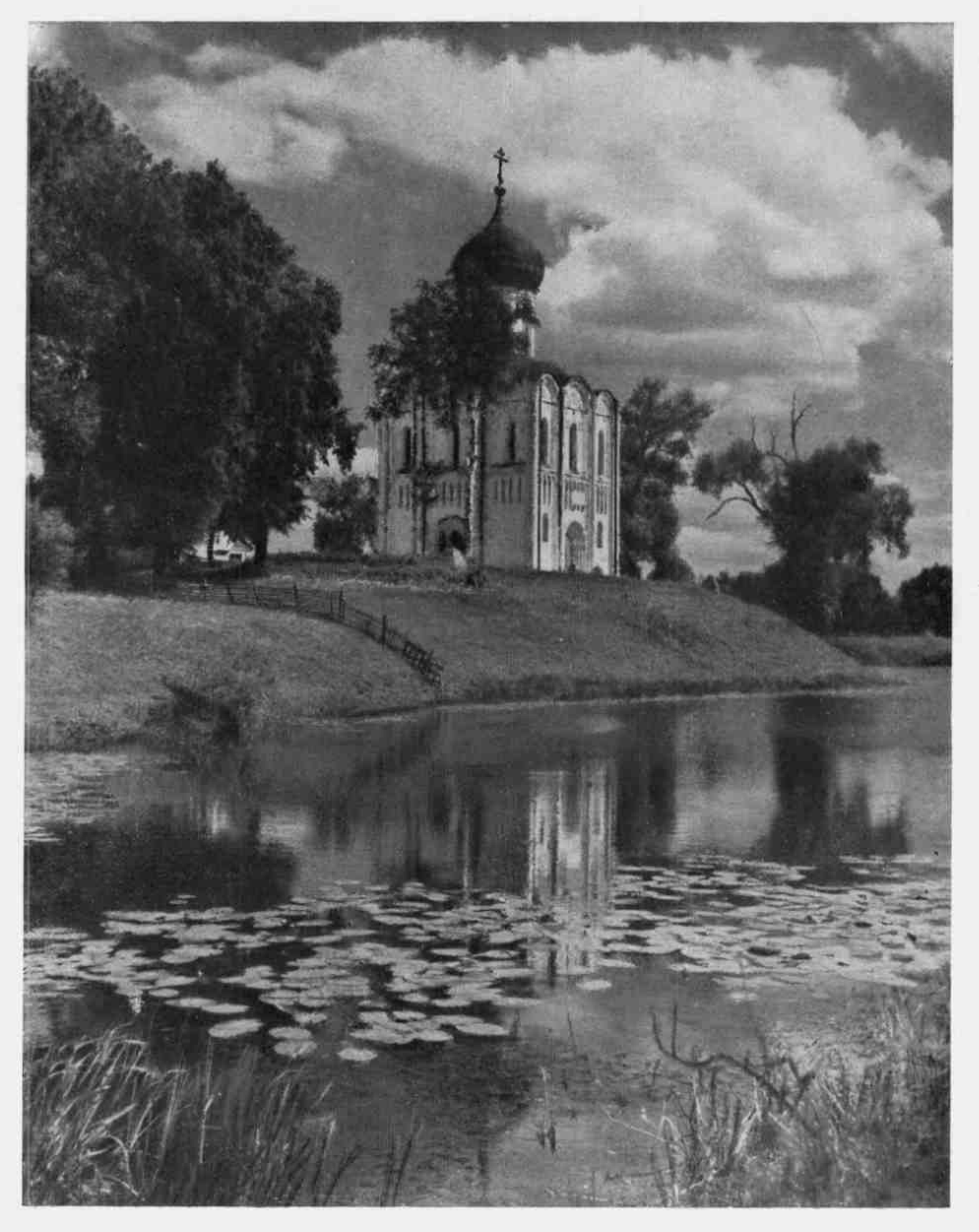
Новгород. 1. Церковь Спаса на Нередице. 1198 г. Общий вид. 2. Деталь интерьера. Псков.
3. Спасо-Пресбраженский собор Мирожского монастыря (около 1156 г.). Вид с северо-востока







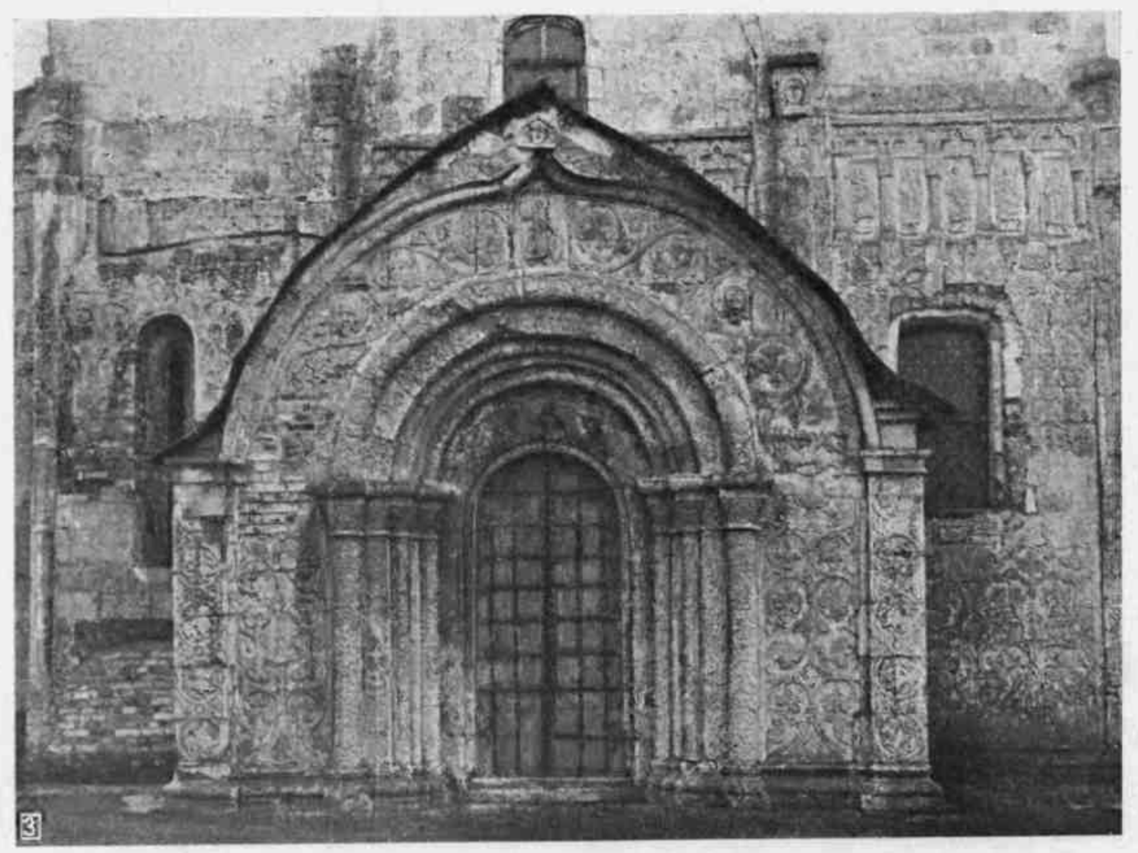
1. Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском. 1152 г. 2. Фрагмент башни в Боголюбове. 1158 г.
3. Арка Золотых ворот во Владимире. 1164 г.



Церковь Покрова на Нерли. 1165 г.

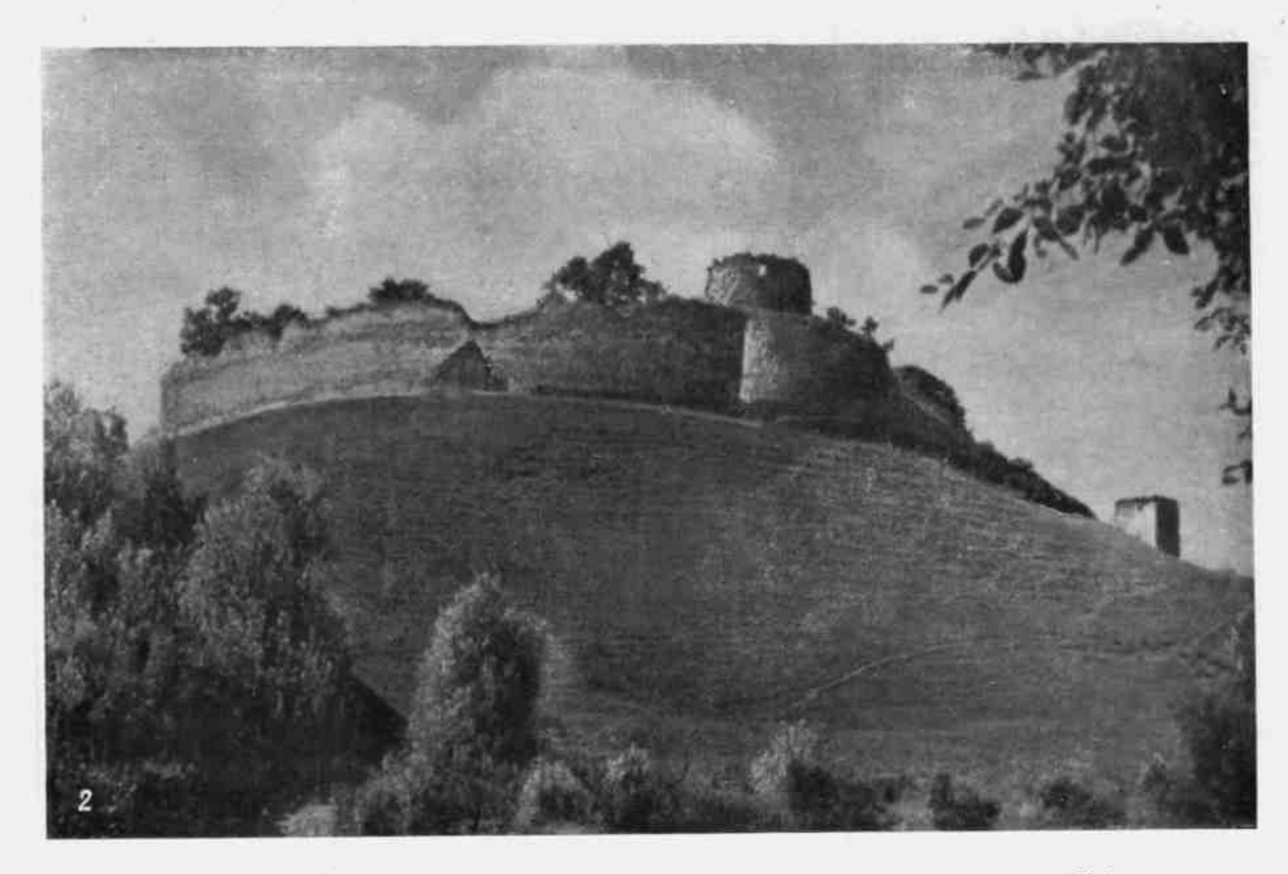




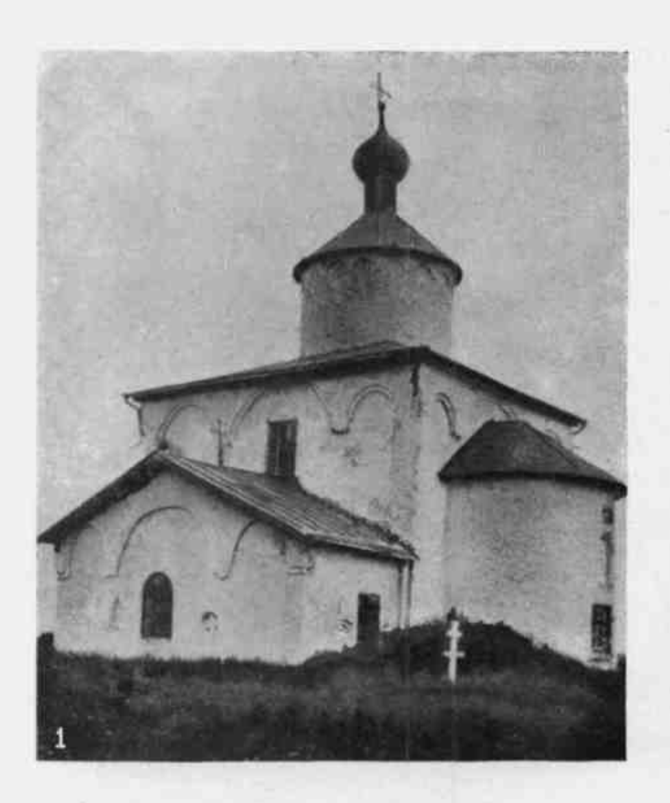


Владимир. 1. Успенский собор. 1158—1189 гг. 2. Димитриевский собор. 1194—1197 гг.
Юрьев-Польский. 3. Георгиевский собор. 1230—1234 гг. (перестроен в конце XV в. В. Д. Ермолиным)



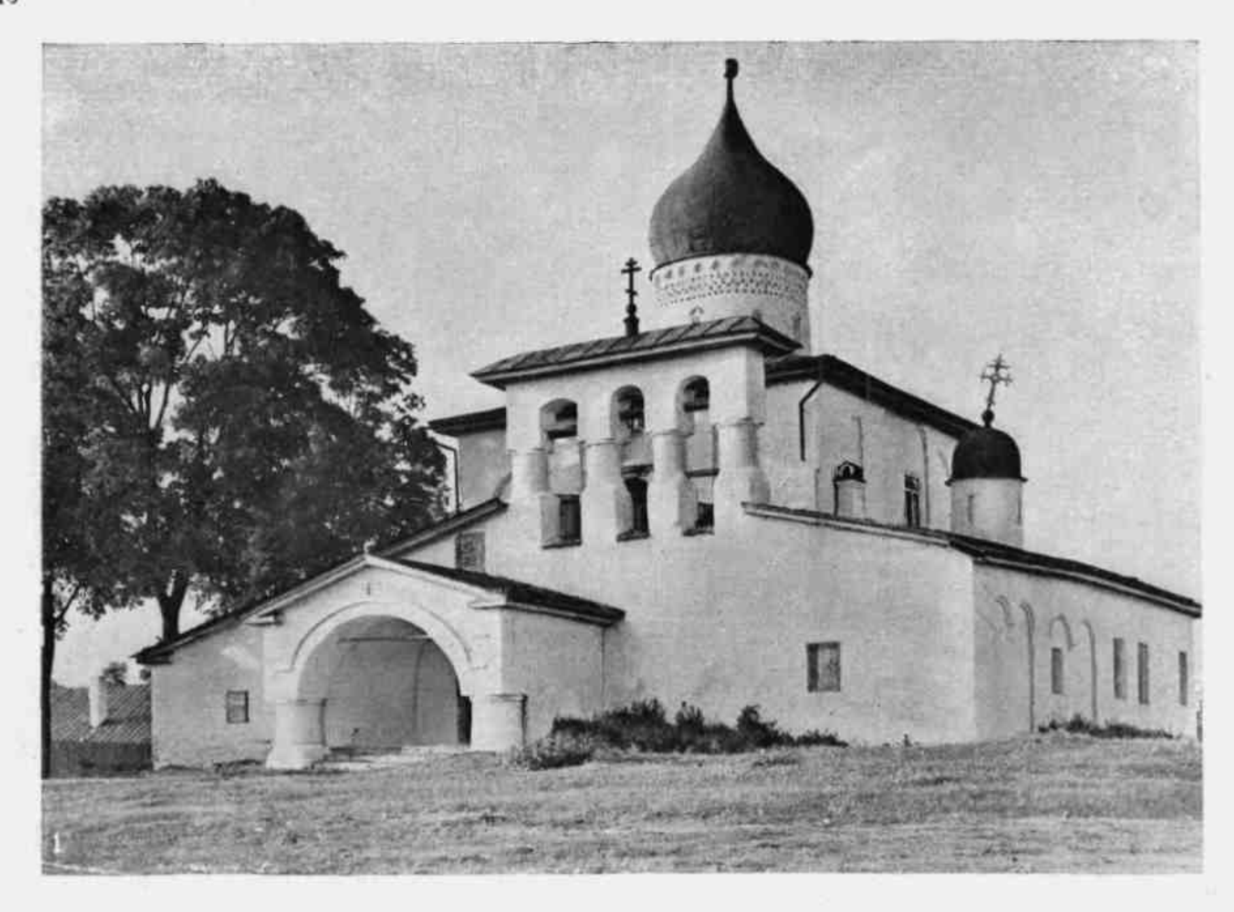


1. Крепость Старой Ладоги, XII в, (перестроена в XV—XVI вв.). 2. Крепостные стены Изборска. Начало XIV в.





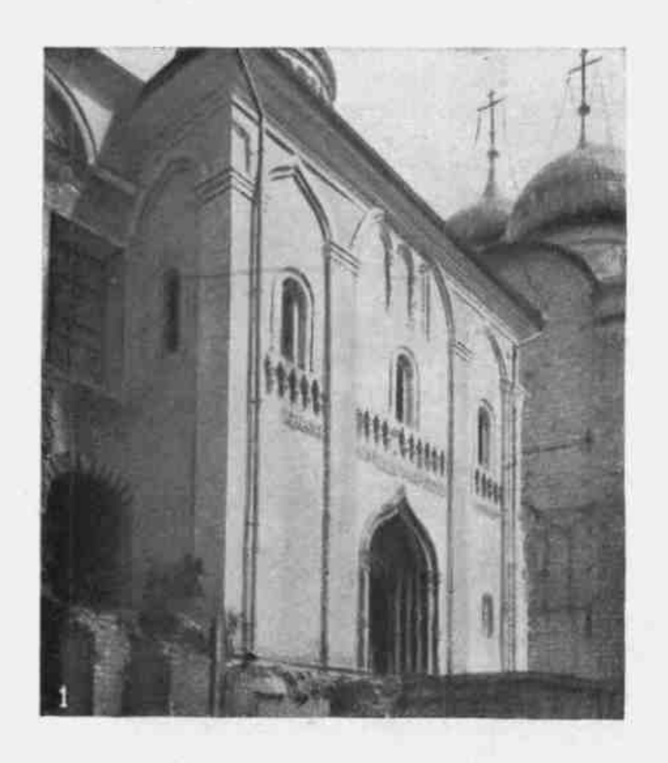

Новгород. 1. Церковь Спаса на Ковалеве, 1345 г. 2. Церковь Успения на Волотовом поле. 1352 г. 3. Башня «Часозвоня» Новгородского кремля, 1443 г. 4. Церковь Федора Стратилата на Ручье, 1361 г.

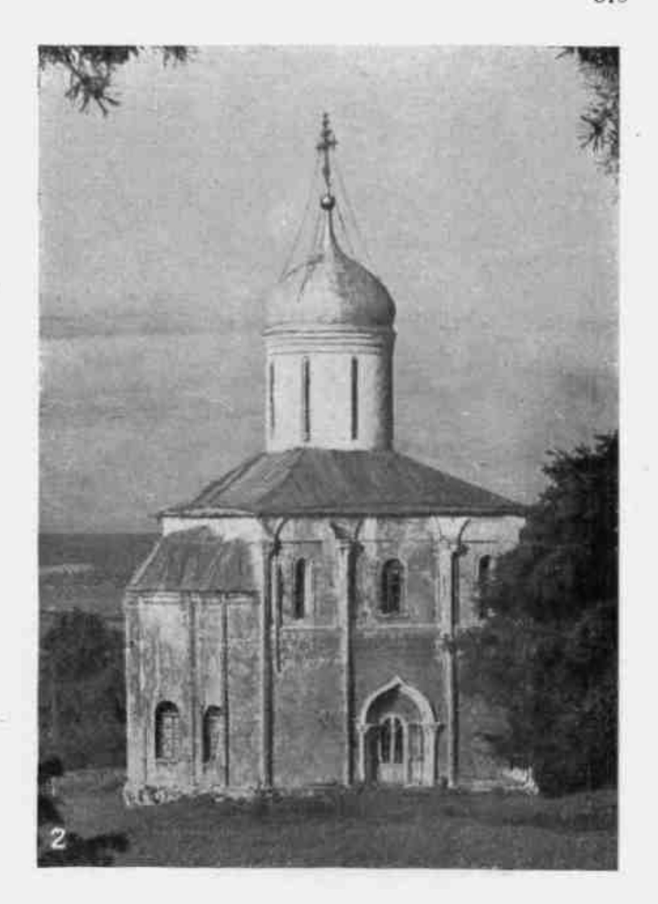


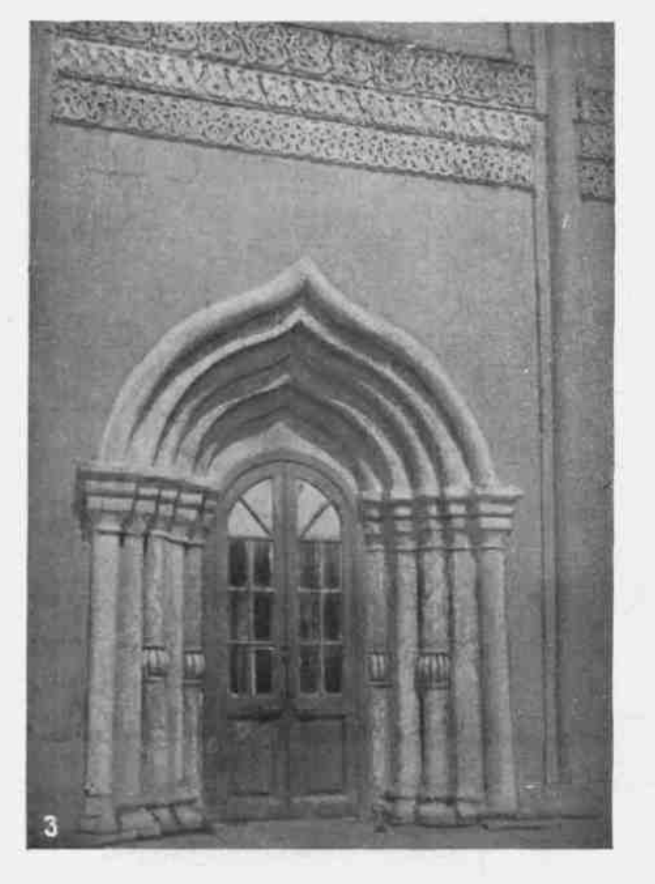


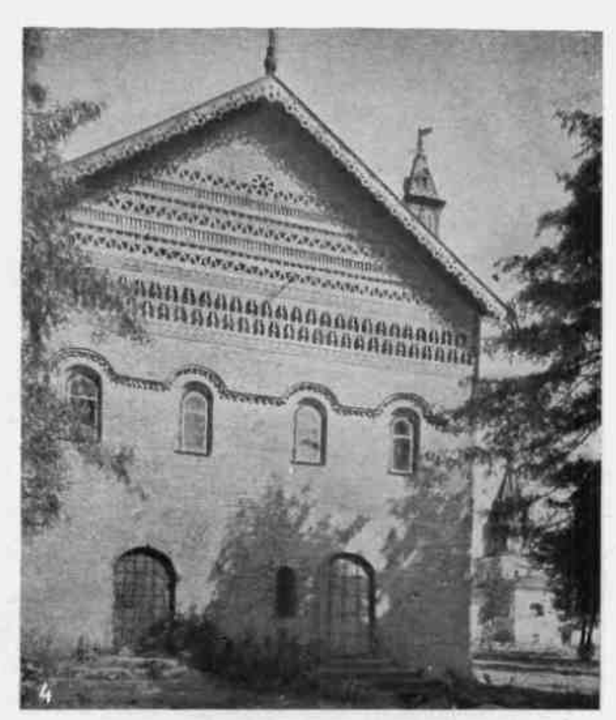


Псков. 1. Церковь Воскресения со Стадища. 1532 г. 2. Церковь Василия на Горке. 1413 г.
3, Псково-Печерский монастырь. Звонница XVI в.









1. Церковь Ризположения в Московском Кремле. 1485—1486 гг. Южный фасад. 2. Успенский собор «на Городке» в Звенигороде. 1399 г. Общий вид. 3. Южный портал. 4. Дворец в Угличе. Конец XV в. Каменная палата дворца

Московский Кремль. Общий вид



Успенский собор в Московском Кремле. 1475—1479 гг. Зодчий Аристотель Фиораванте



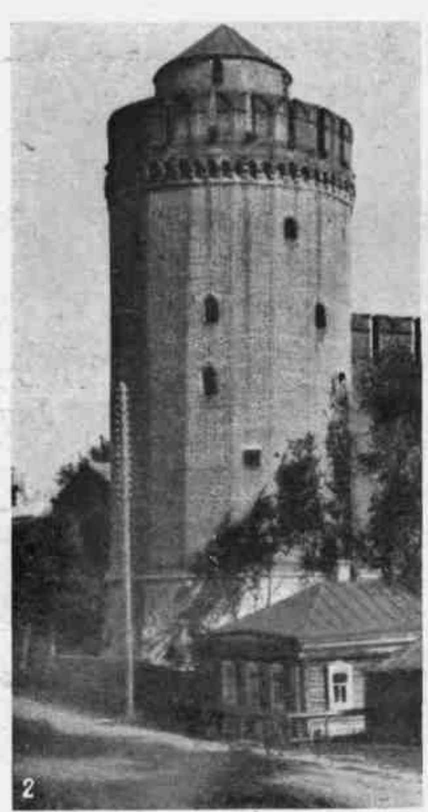


Грановитая палата в Московском Кремле. 1487—1491 гг. Зодчие М. Руффо и П. Солари.
1. Вид с юго-востока. 2. Внутренний вид



С. Панилово. Архангельск. обл. Никольская церковь. 1600 г.

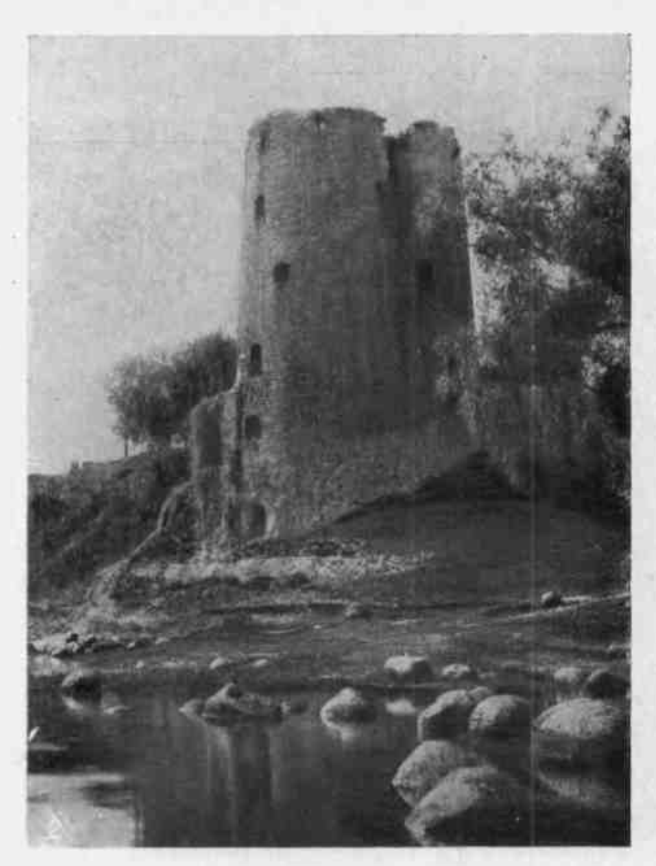






1. Кремль г. Зарайска 1531 г. 2. Угловая башня кремля г. Коломны. 1525—1531 гг.
3. Угловая башня кремля г. Тулы. 1514—1521 гг.







1. Соловецкий монастырь. 2. Гремячая башня Псковского кремля. 1525 г. 3. Кириллов-Белозерский монастырь. Фрагмент стены и башня. XVI в.





1. Больничная палата Кириллова-Белозерского монастыря. XVI в. 2. Крепостные стены Борисоглебского монастыря близ Ростова, Ярославск. обл., 1545 г.

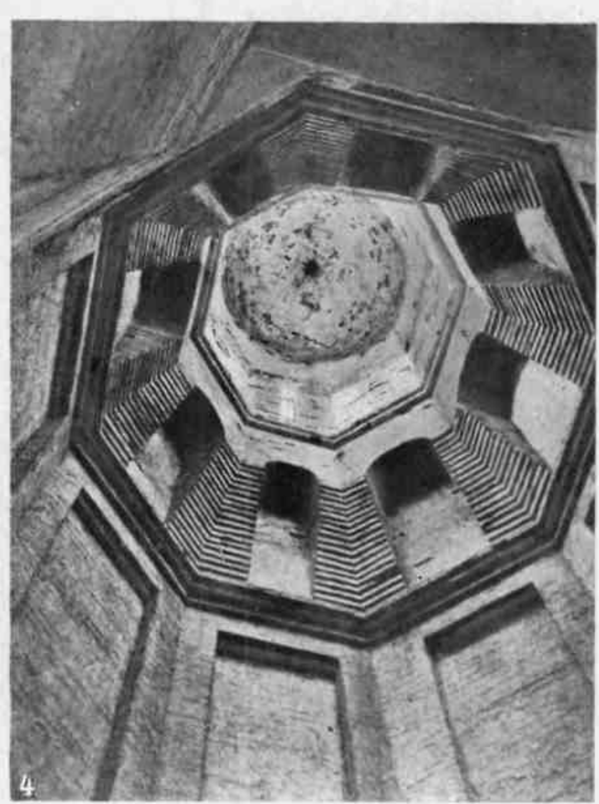


Церковь Вознесения в Коломенском близ Москвы, 1532 г.





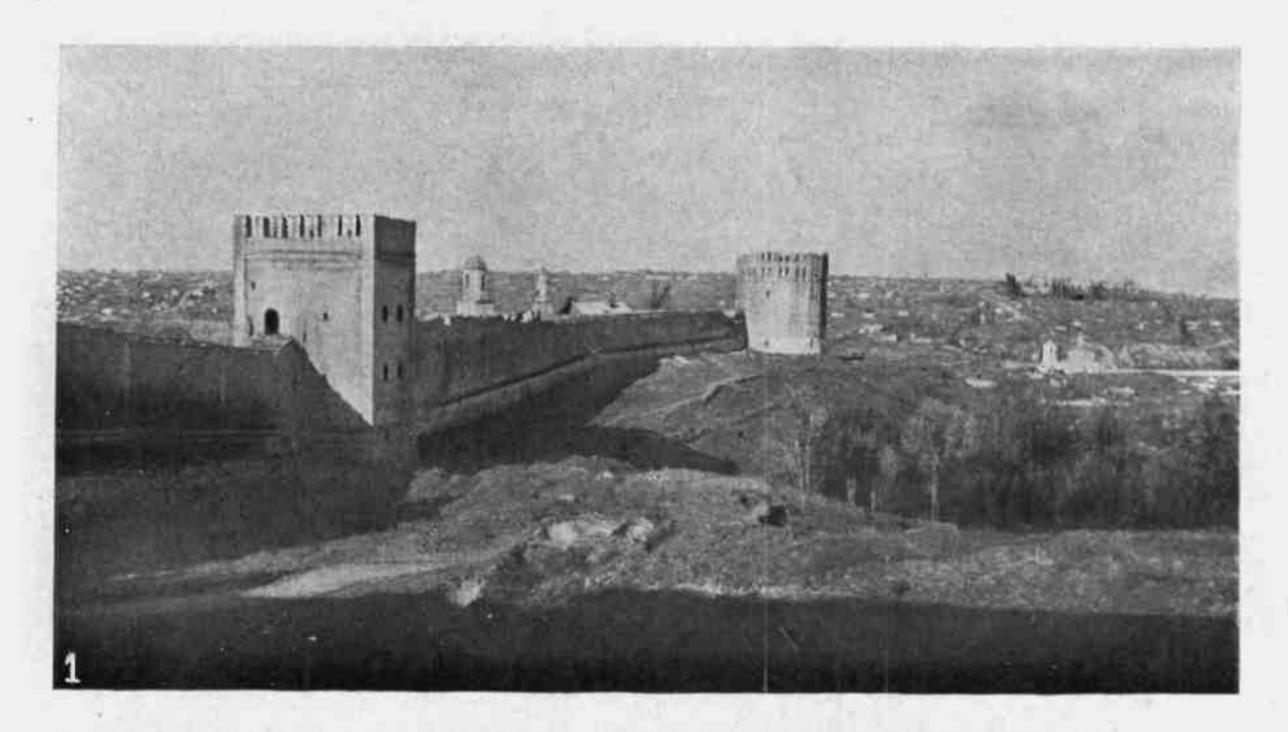




1. Церковь Спаса-Преображения в с. Острове. XVI в. Общий вид. 2. Церковь Иоанна Предтечи в с. Дьякове близ Москвы. 1547 г. Общий вид. 4. Внутренний вид центральной башни. 3. Церковь Вознесения в Коломенском. 1532 г. Архитектурная деталь



Покровский собор «на рву» — храм Василия Блаженного в Москве. 1555—1560 гг. Зодчие Барма и Посник







1. Кремль в Смоленске, 1596—1602 гг. Зодчий Ф. Конь. 2. Церковь Преображения в Вязёмах. Конец XVI в. 3. Башня Ипатьевского монастыря в Костроме XVI—XVII вв.

MOSCOVIA VRBS METROPOLIS TOtius Russiae Albae.

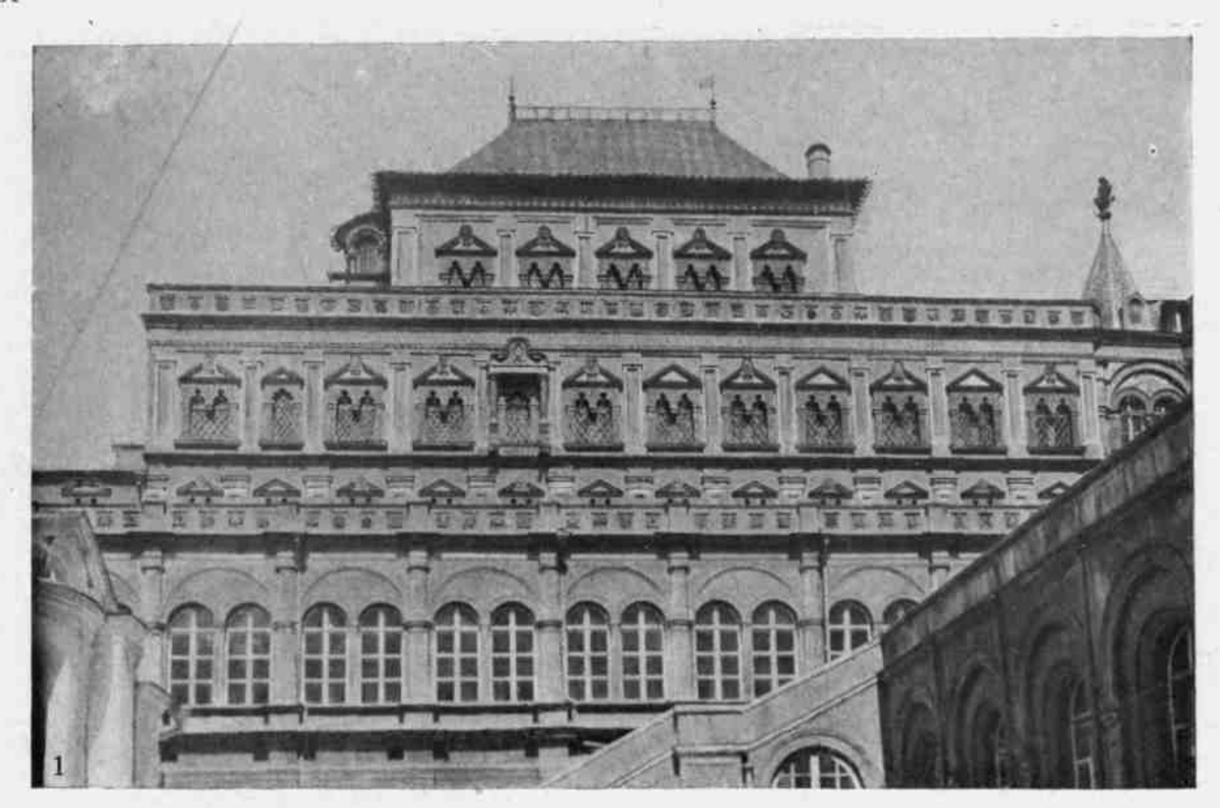
План Москвы начала XVII в.



Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. 1505—1600 гг.



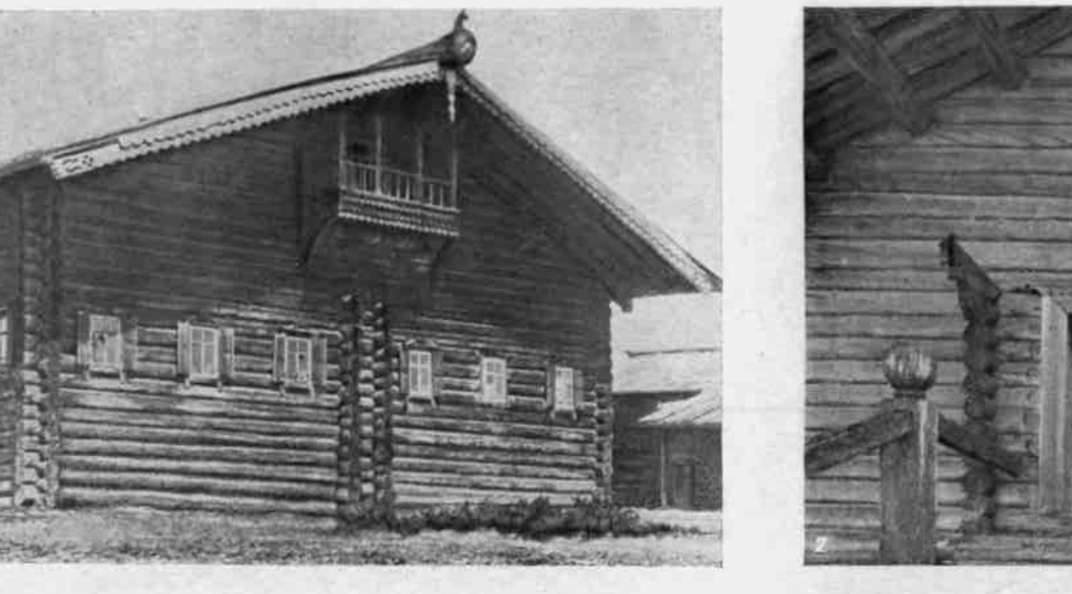
Спасские ворота Московского Кремля, 1485—1495 гг. (верх надстроен в 1625 г.)



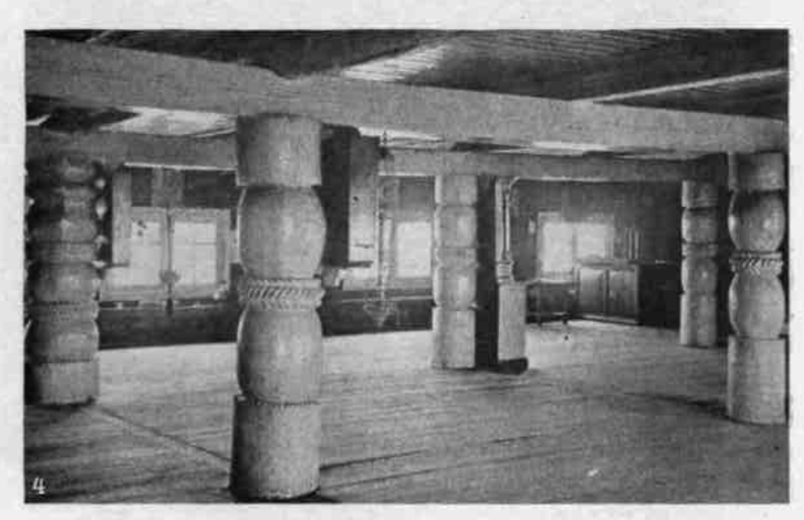




1. Терема в Московском Кремле. 1635—1636 гг. Зодчие: Б. Огурцов, А. Константинов, Л. Ушаков, Т. Шарутин. 2. Церковь Покрова в с. Медведкове под Москвой. 1623 г. 3. Церковь Покрова в Рубцове в Москве. 1619—1627 гг.







1. Изба в с. Кырканда. Архангельск. обл. Конец XVIII — начало XIX вв. 2. Задний фасад избы в Архангельской обл. 3. Крыльцо избы в с. Кургоминском. Архангельск. обл. 4. Трапезная Благовещенской церкви в с. Турчасово, Архангельск. обл. 1795 г. Внутренний вид







1. С. Белая Слуда, Архангельск. обл. Церкви Афанасьевская (1729 г.) и Владимирская (1642 г.).
2. С. Варзуга, Мурманск. обл. Церковь Успения. 1674 г. 3. Юксовский погост, Ленинградск. обл. Георгиевская церковь. 1493 г.







1. Юромский погост, Архангельск. обл. Общий вид с Ильинской церковью (1729 г.). колокольней и церковью Михаила Архангела (1685 г.). 2. С. Ненокса, Архангельск. обл. Троицкая церковь. 1727 г. 3. С. Чухчерьма, Архангельск. обл. Ильинская церковь 1657 г.



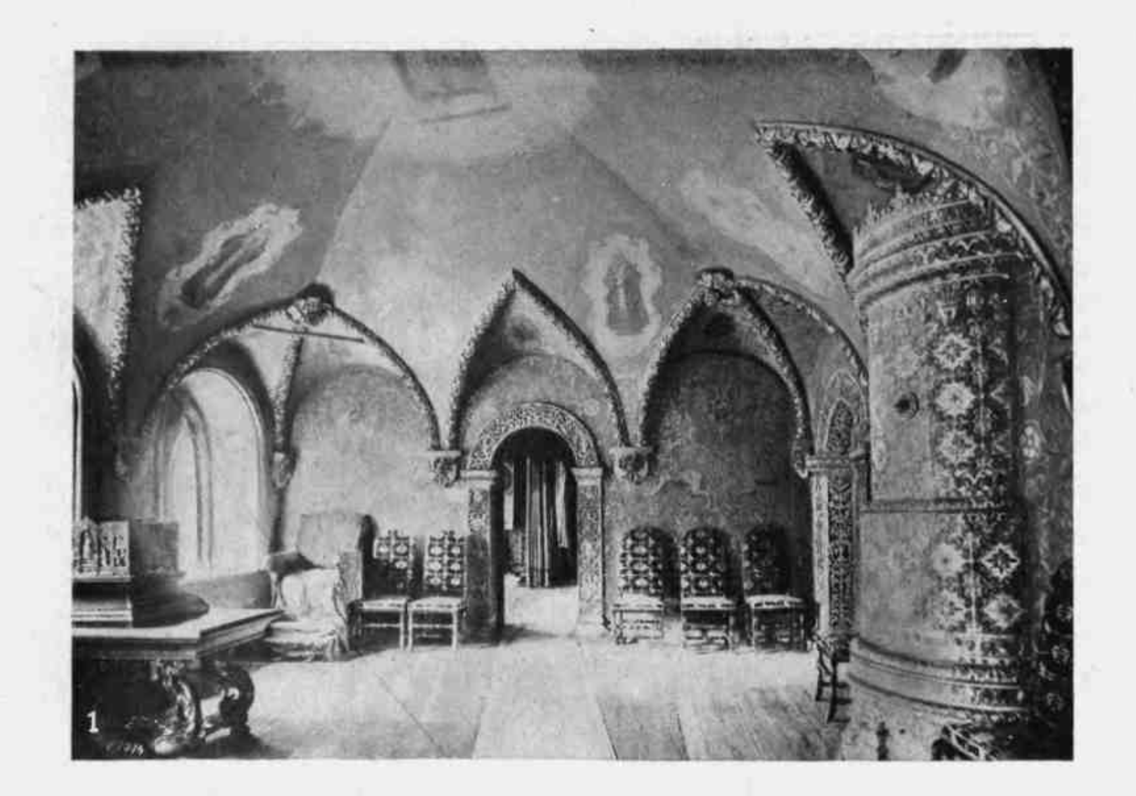
Погост Кижи, Карело-Финской ССР. Церковь Преображения. 1714 г.

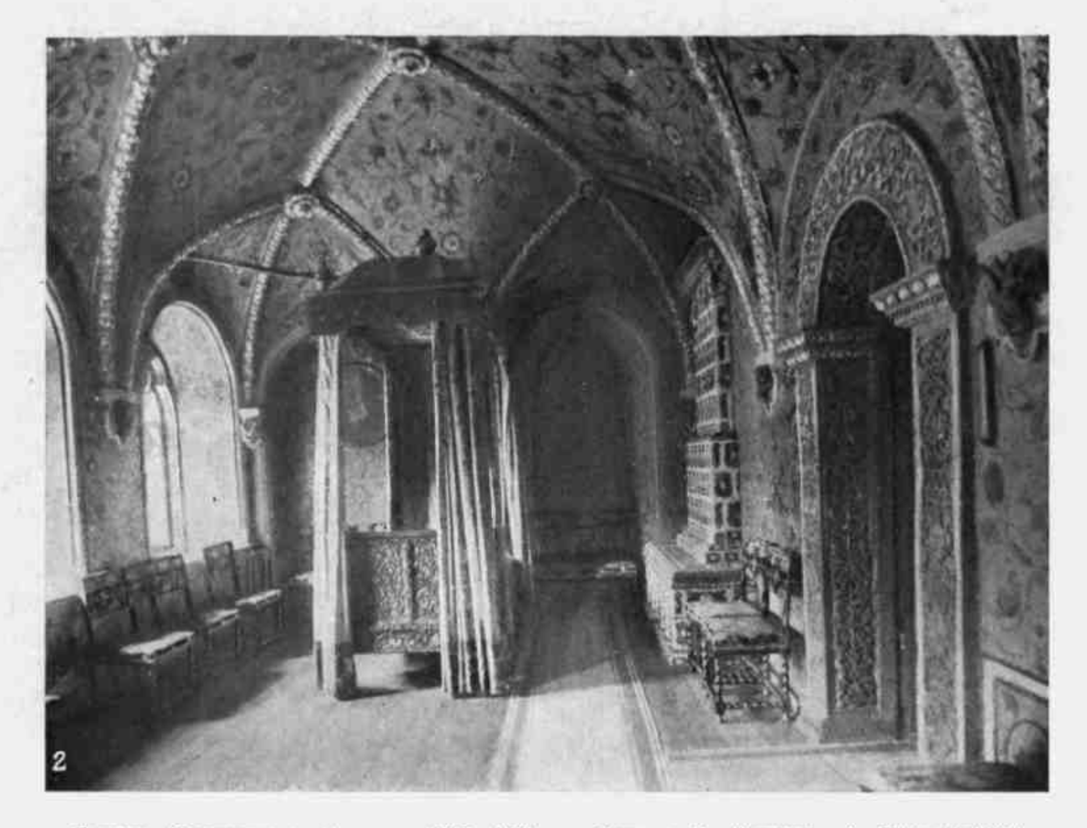






1. Ильинский погост, Архангельск. обл. Ограда. 2. Николо-Карельский монастырь. Надвратная башня ограды. 1691—1692 гг. 3. Якутский острог. Надвратная башня. 1683 г.





Терема Московского Кремля. 1635—1636 гг. Зодчие: Б. Огурцов, А. Константинов, Т. Шарутин, Л. Ушаков. 1. Престольная палата. 2. Опочивальня









Псков. 1. Поганкины палаты. XVII в. 2. Дом Яковлева. XVII в. Обработка окон.
3. Дом Лапина. XVII в. Крыльцо. Гороховец. 4. Дом Шумилиных. XVII в. Крыльцо







1. Крыльцо церкви в с. Тайнинском. 1675—1677 гг. 2. Ворота церкви Воскресения на Дебре в Костроме. 1650—1652 гг. 3. Церковь Рождества в Путинках в Москве. 1649—1652 гг.



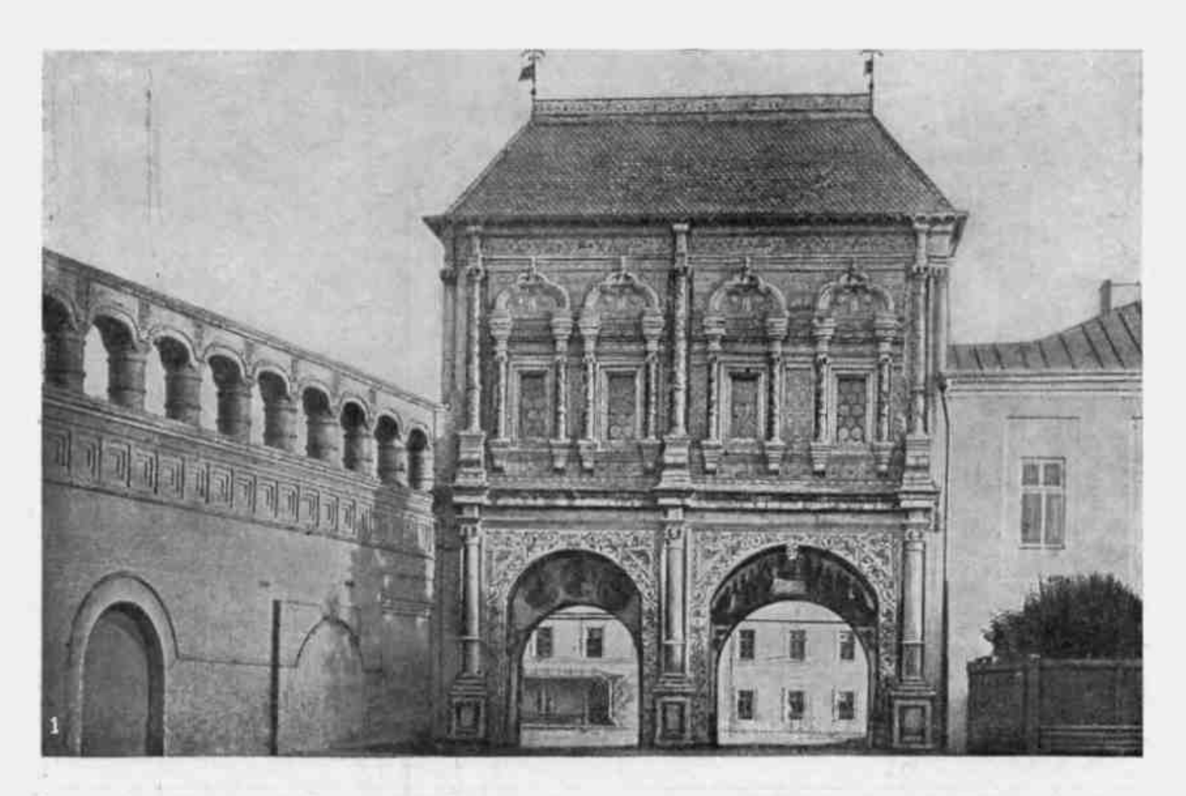


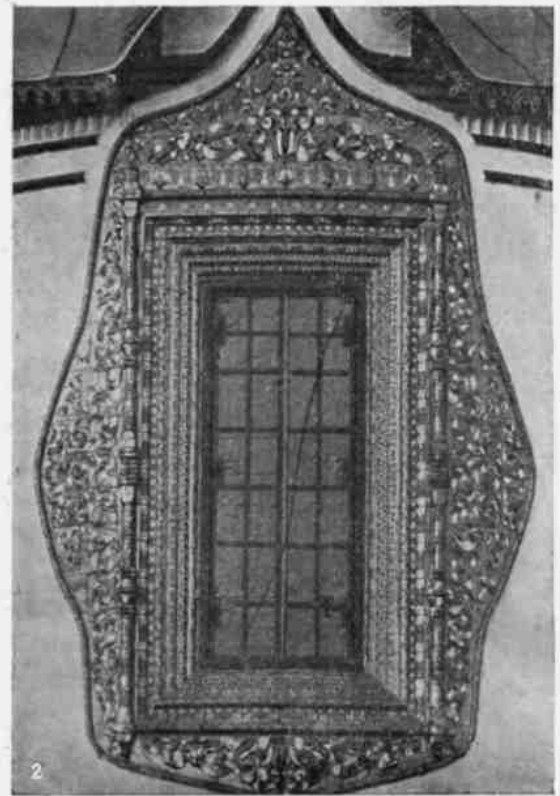


Ярославль. 1. Церковь Ильи Пророка. 1647—1650 гг. Общий вид. 2. Западный портал. 3. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. 1671—1687 гг. Паперть



Ярославль. Колокольня церкви Иоанна Златоуста в Коровниках, 1649—1654 гг.







Москва. 1. Крутицкий терем. 1694 г. Под наблюдением О. Д. Старцева. Ярославль. 2. Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках. 1649—1654 гг. Изразцовый наличник окна. 3. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. 1671—1687 гг. Детали крыльца





1. Иверский монастырь на Валдайском озере, Новгородск. обл. XVII в. Общий вид. 2. Новый Иерусалим (Воскресенский монастырь), Московск. обл. Скит патриарха Никона. 1658 г. 3. Воскресенский собор в Новом Иерусалиме. 1656—1685 гг. (перестроен в середине XVIII в.)





1. Ворота Борисоглебского монастыря близ Ростова, Ярославск. обл. 1543 г. Зодчий Г. Борисов (перестроены в 1680 г.) 2. Кремль г. Ростова, Ярославск. обл. 1670—1683 гг.





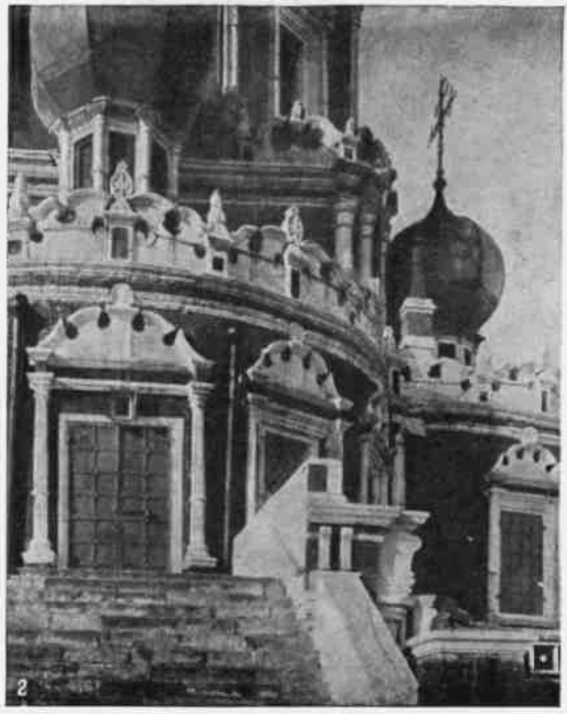
1. Белая палата в Ростовском кремле. Ярославск. обл. 1672 г. 2. Парадные ворота «Государева двора» в Измайлове. 1682 г. 3. Палаты В. В. Голицына в Охотном ряду в Москве. До 1689 г. Фрагмент фасада





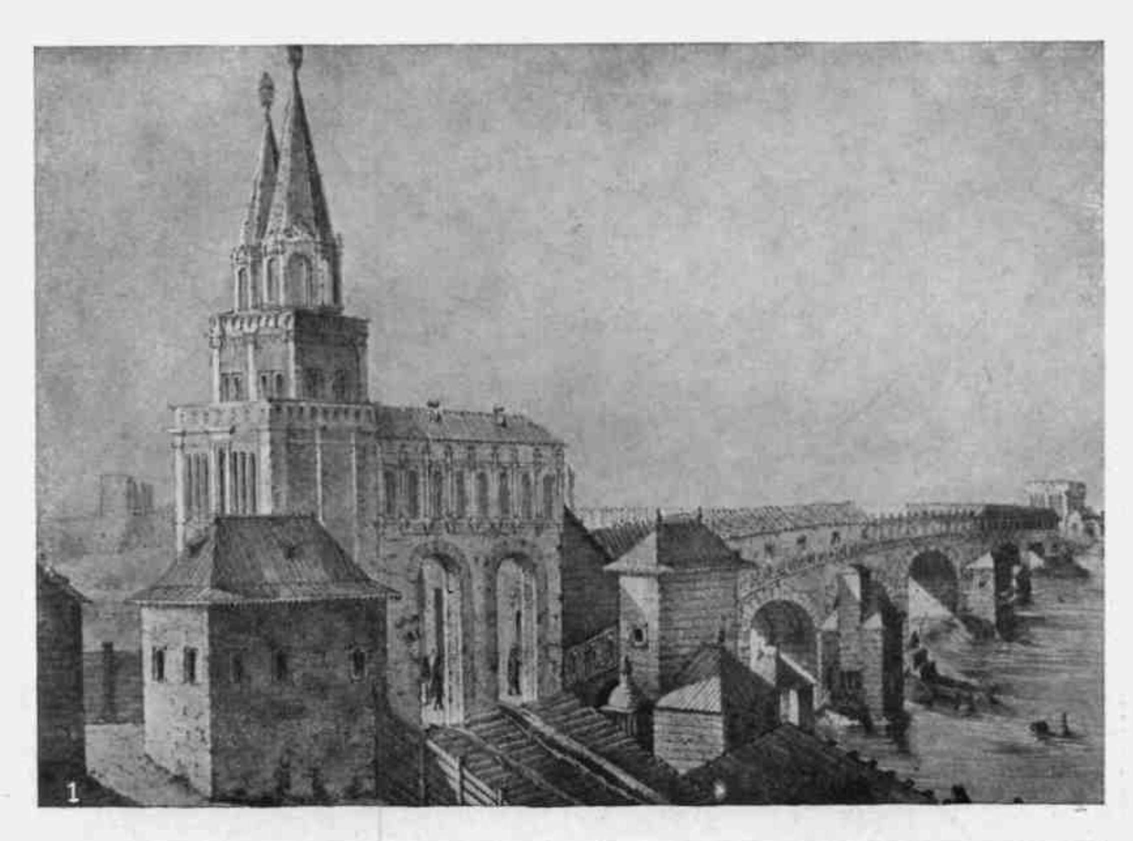
1. Палаты Волковых (Юсупова) в Москве. Конец XVII в. 2. Трапезная Троице-Сергиева монастыря. 1685—1692 гг.







1. Церковь Покрова в Филях близ Москвы. 1693—1694 гг. Общий вид. 2. Фрагмент фасада. 3. Церковь Спаса в Уборах, Московск. обл. 1693 г. Зодчий Я. Г. Бухвостов. Фрагмент фасада







1. Старый Каменный мост в Москве. 1687—1692 гг. Общий вид (с рисунка XIX в.). 2. Церковь Троицы в с. Троицком-Лыкове близ Москвы. 1698—1703 гг. Внутренний вид. 3. Успенский собор в Рязани. 1693—1699 гг. Зодчий Я. Г. Бухвостов









Москва. Церковь Успения на Покровке. 1696—1699 гг. Зодчий П. Потапов. 1. Общий вид. 3. Фрагмент фасада. Новодевичий монастырь. 2. Колокольня. Конец XVII в. 4. Северо-западная часть ограды с башнями. Конец XVII в.

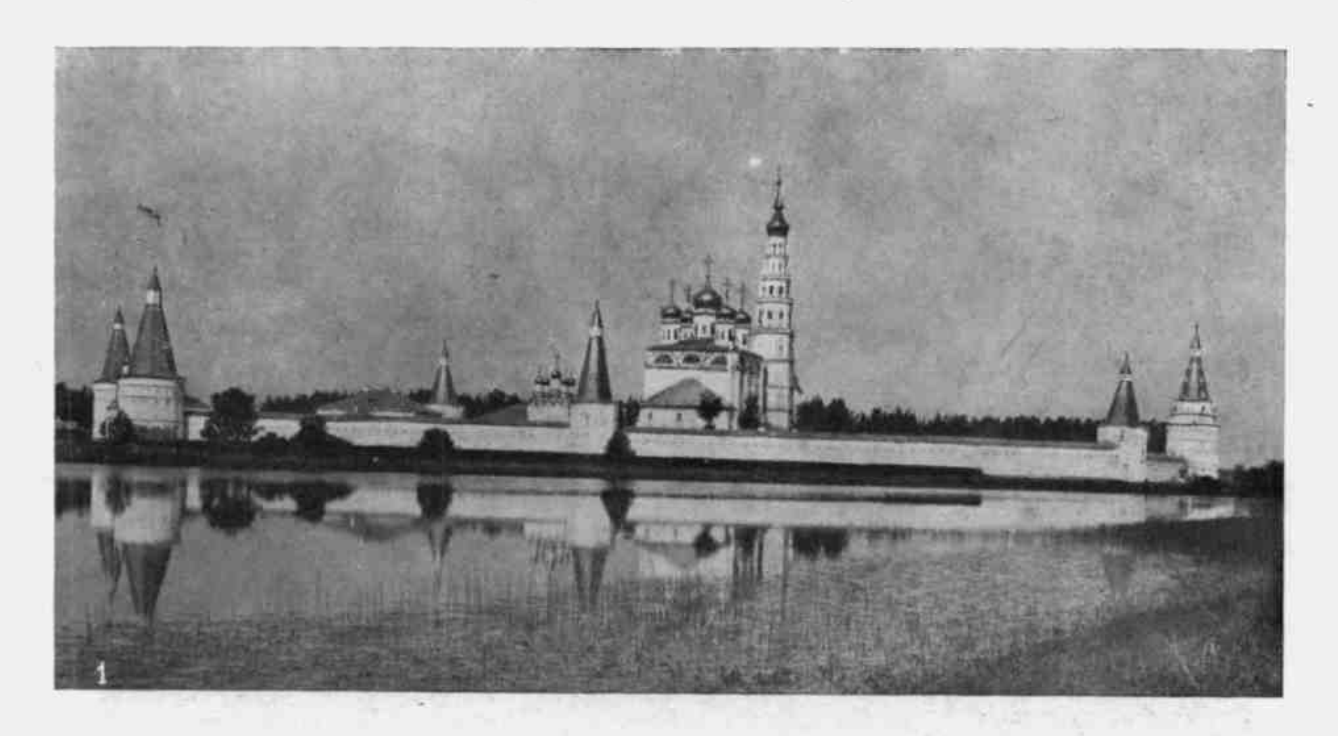


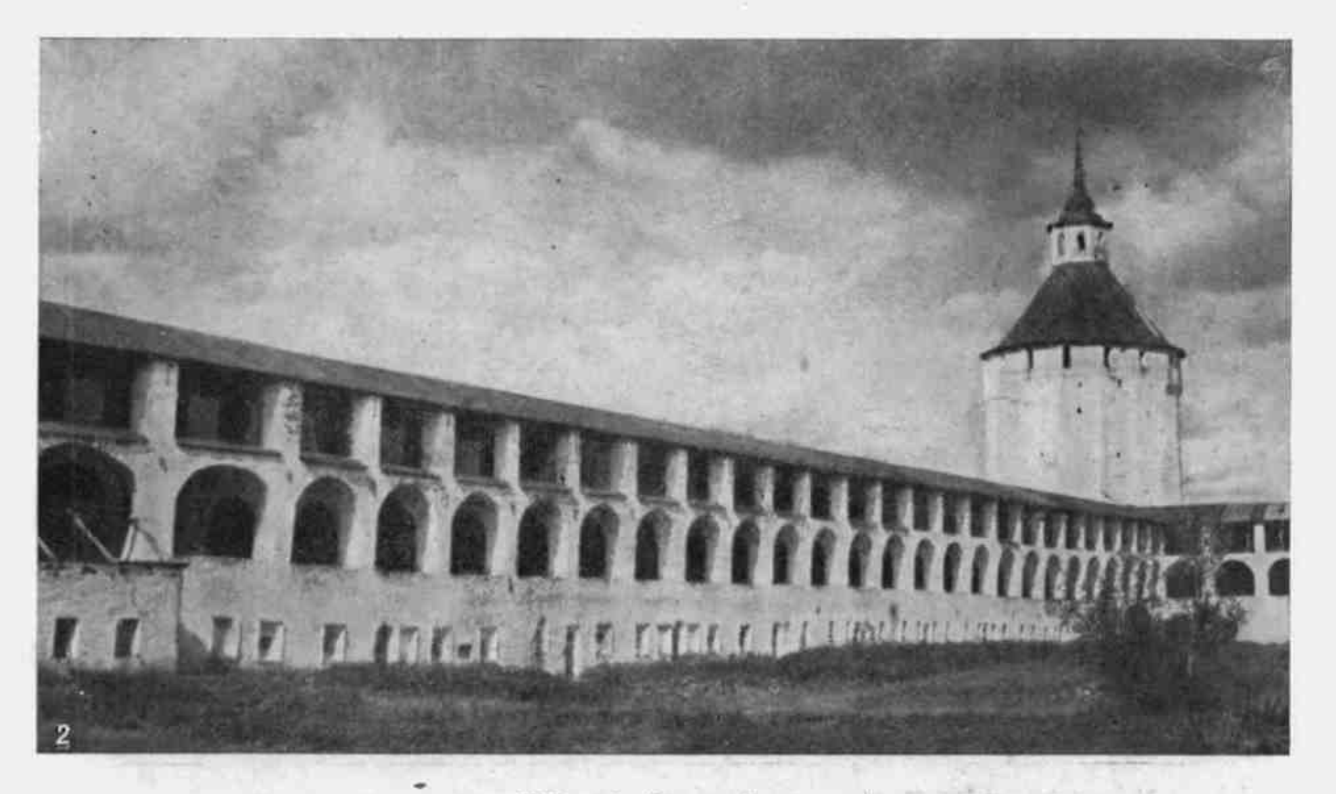
Сухарева башня в Москве. 1692—1701 гг. Под наблюдением М. Чоглокова



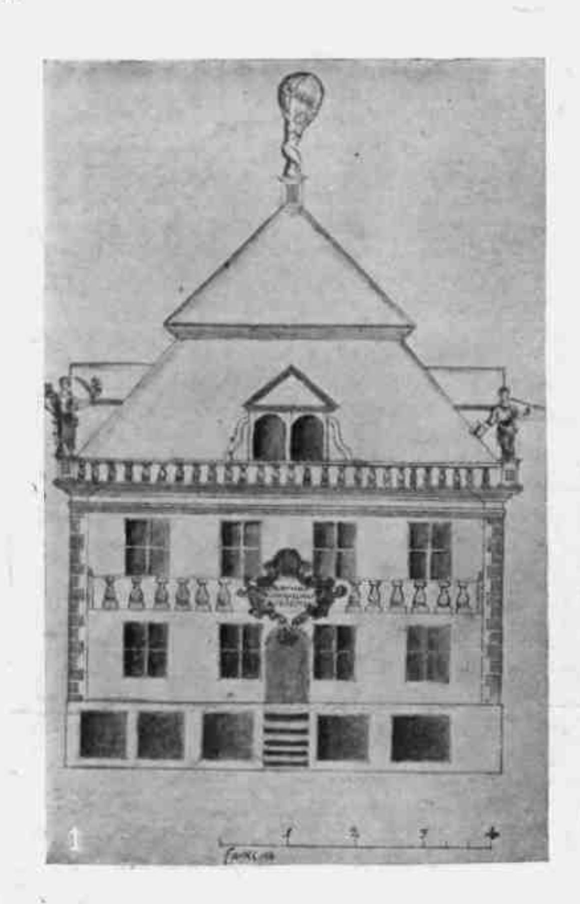


1. Троице-Сергиева лавра в Загорске. XV—XVIII вв. 2. Новодевичий монастырь в Москве. XVI—XVII вв.

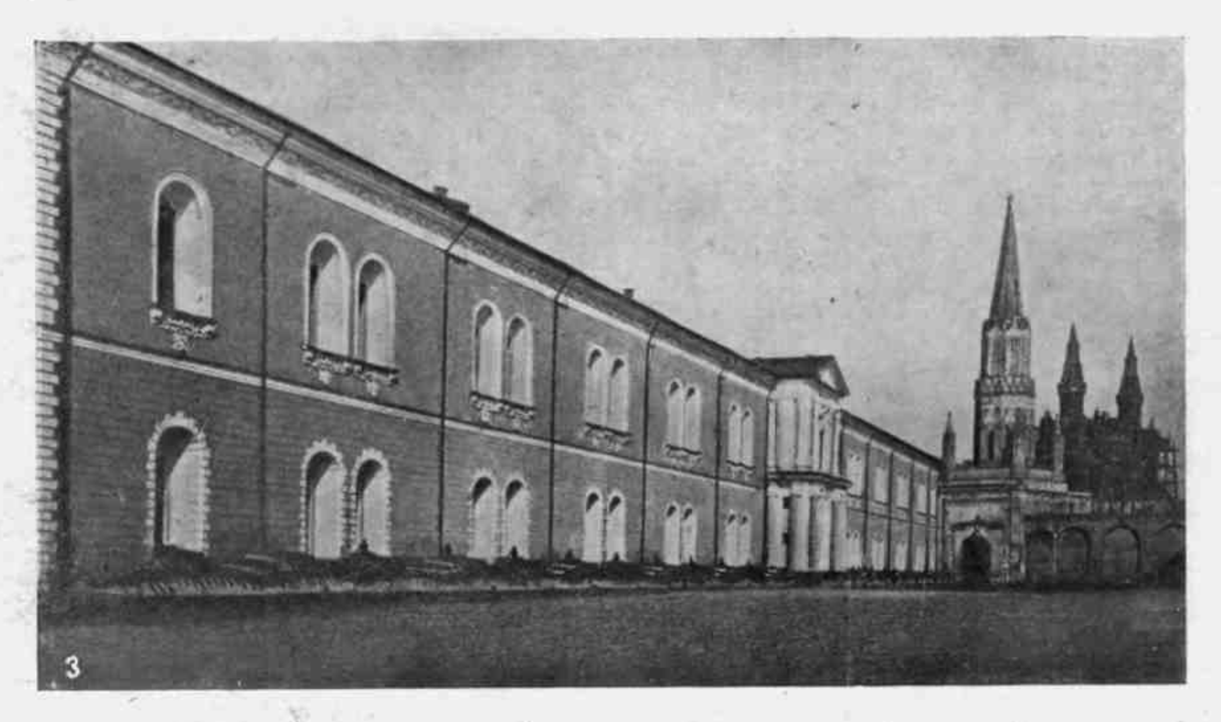




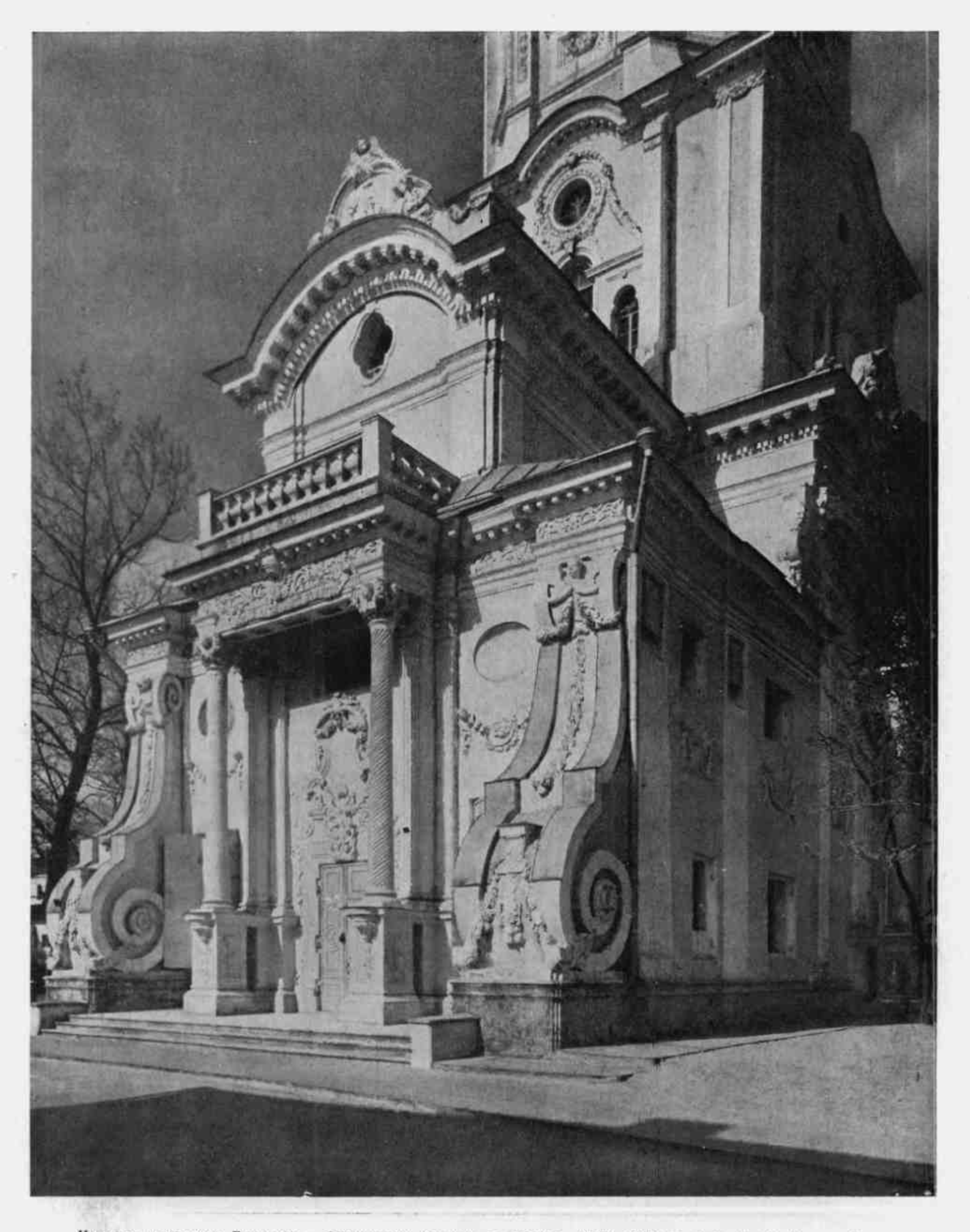
1. Иосифов-Волоколамский монастырь. XVII в. 2. Кириллов-Белозерский монастырь. Крепостные стены. 1633—1666 гг.





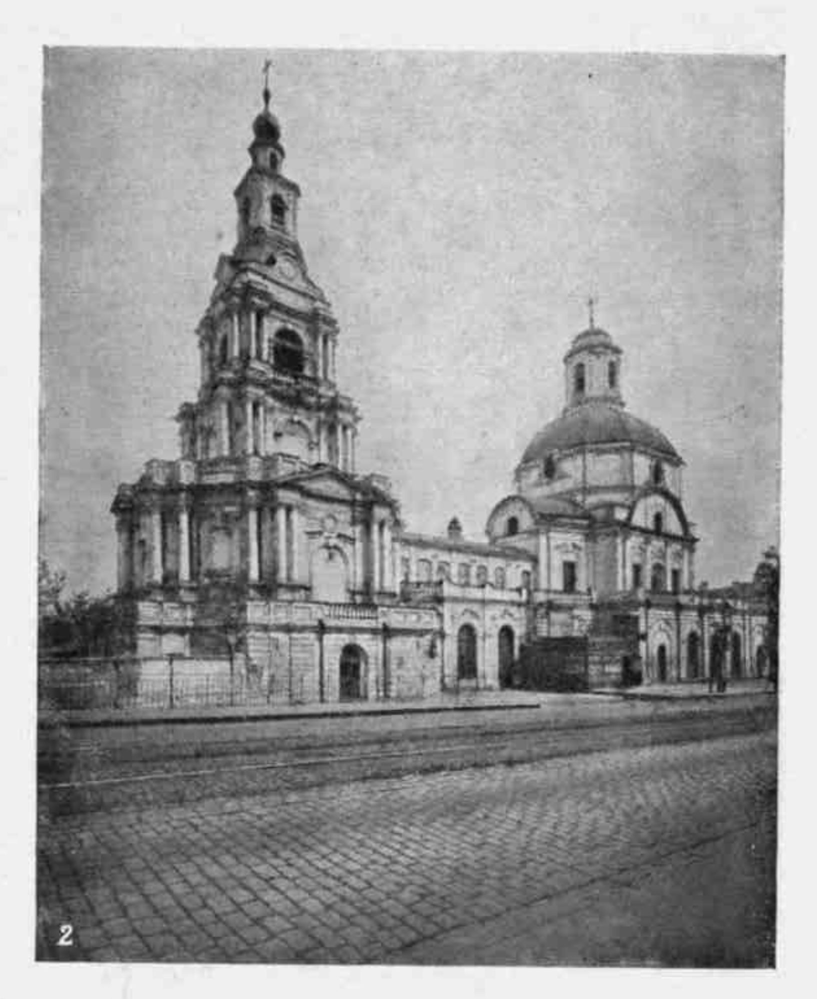


Москва. 1. Проект здания библиотеки на Красной площади (чертеж начала XVIII в.). 2. Здание Главной аптеки на Красной площади. Начало XVIII в. 3. Арсенал в Кремле. 1702—1736 гг.
Арх. Д. Иванов и К. Конрад

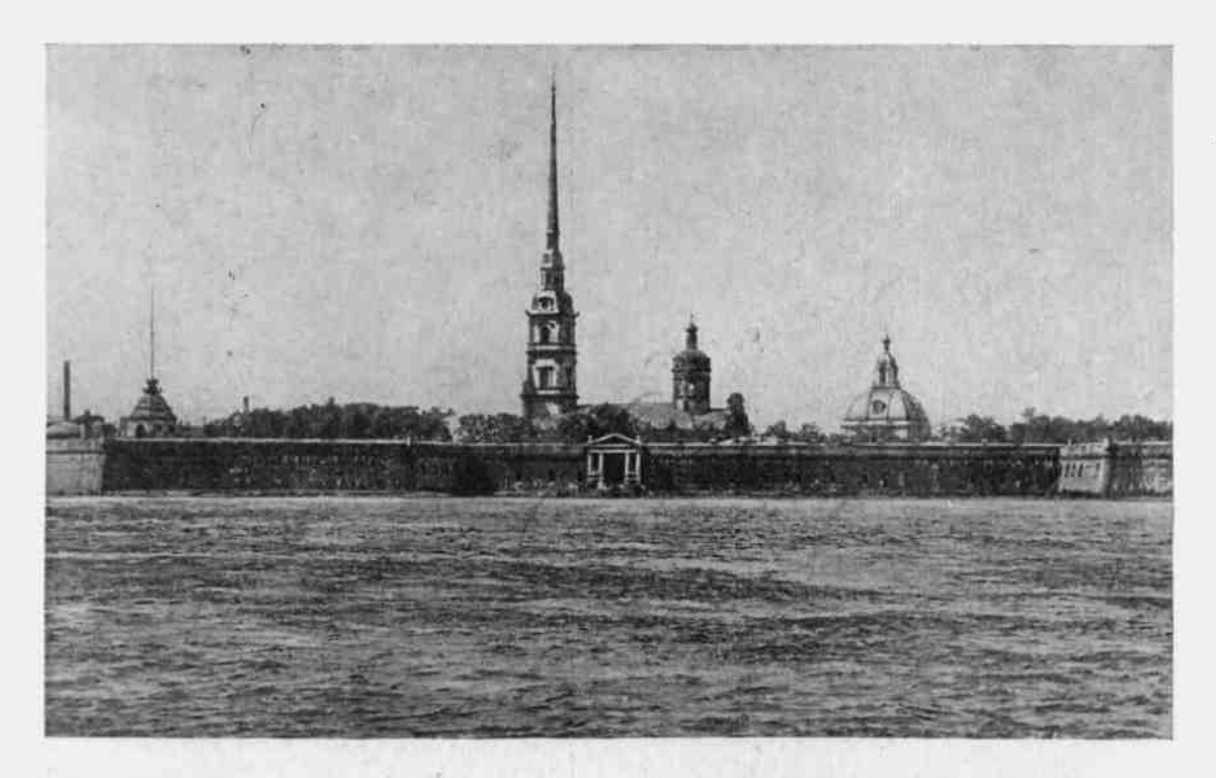


Церковь архангела Гавриила — «Меншикова башня» в Москве. 1705—1707 гг. Арх. И. П. Зарудный.

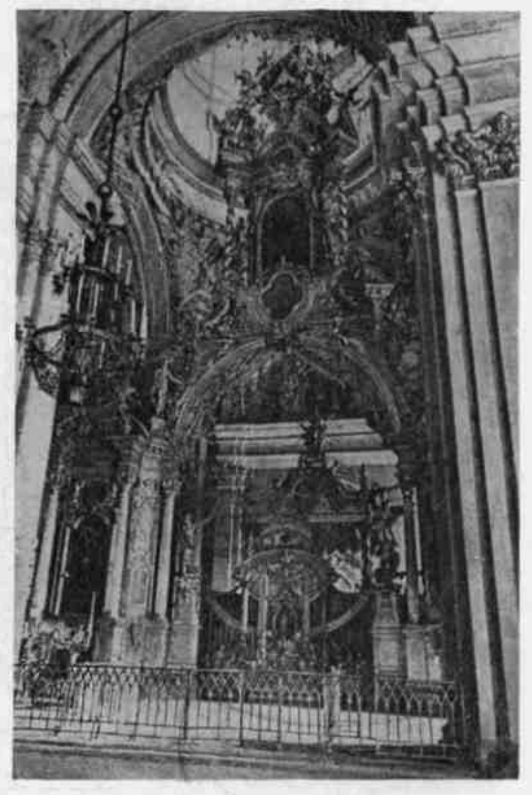




Москва. 1. Церковь Ивана Воина. 1709—1713 гг. Церковь Петра и Павла на Новой Басманной. 1705—1717 гг.



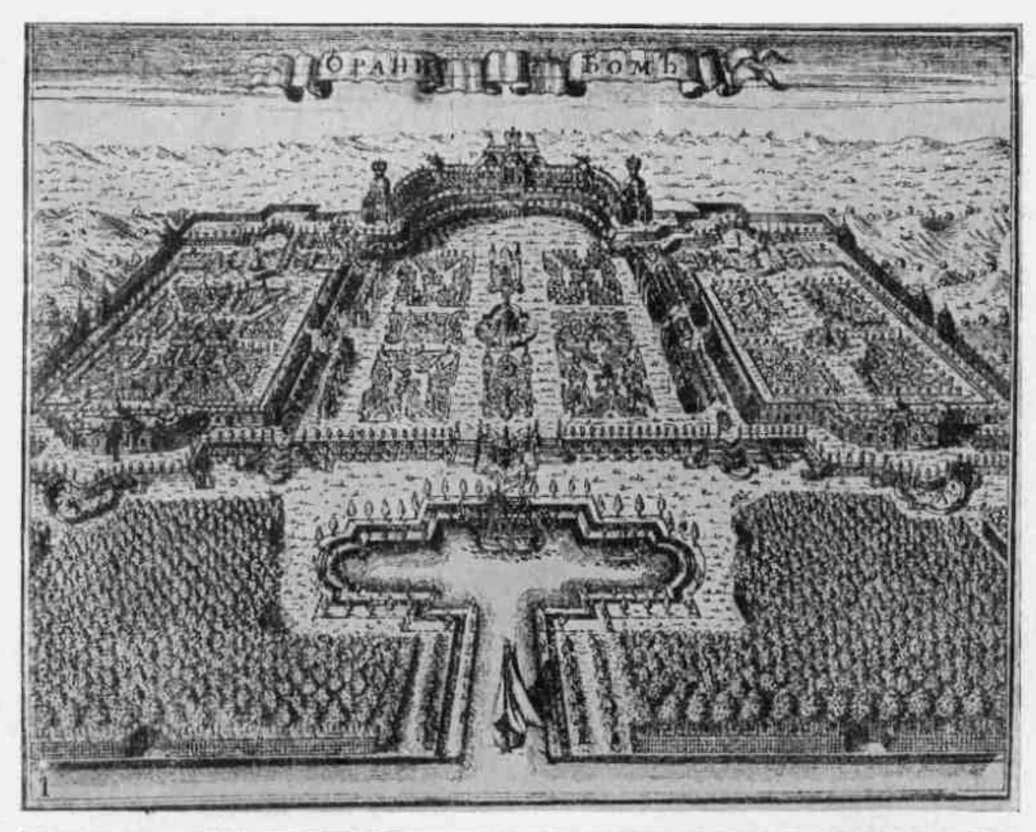




Петропавловская крепость в Петербурге (заложена в 1703 г.). 1. Общий вид. 2. Петровские ворота. 1717—1718 гг. Арх. Д. Трезини. 3. Иконостас Петропавловского собора 1722—1726 гг. Арх. И. П. Зарудный



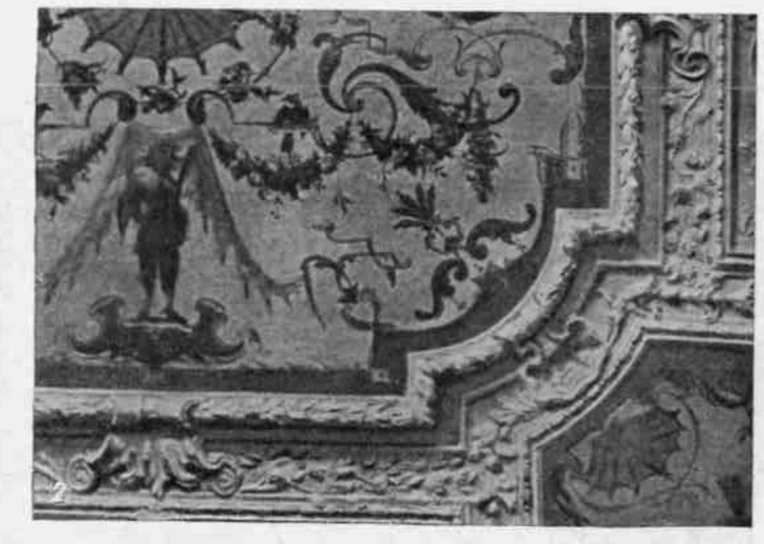
Петербург. 1. Петровский дворец в Летнем саду. 1708—1711 гг. (скульптурная отделка 1713—1714 гг.) Арх. Д. Трезини, А. Шлютер. Резная панель вестибюля. 2. Барельеф над главным входом. 3. Дворец Меншикова. 1710—1714 гг. Арх. М. Фонтана, Г. Шедель. Вестибюль. 4. Кунсткамера. 1718—1734 гг. Арх. И. С. Маттарнови, Г. Киавери, М. Г. Земцов. Общий вид.





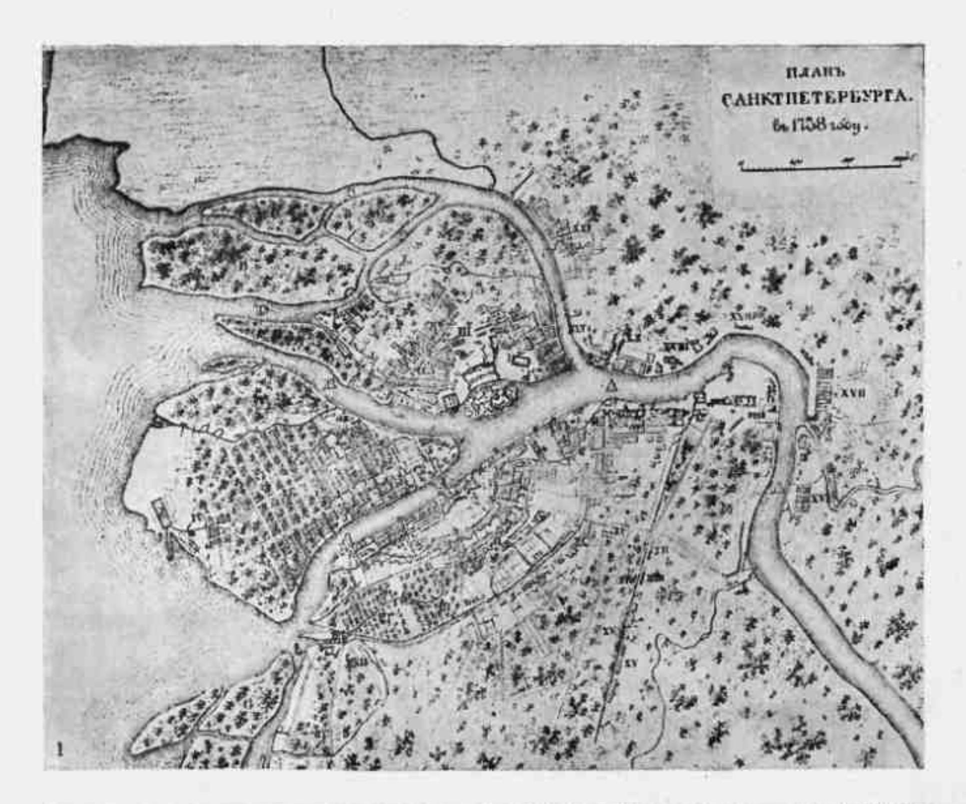
1. Ораниенбаум. Большой дворец, 1710—1725 гг. (с гравюры Ростовцева 1717 г.). Арх. М. Фонтана, Г. Шедель. 2. Петербург. Вид берега Невы (с гравюры начала XVIII в.)

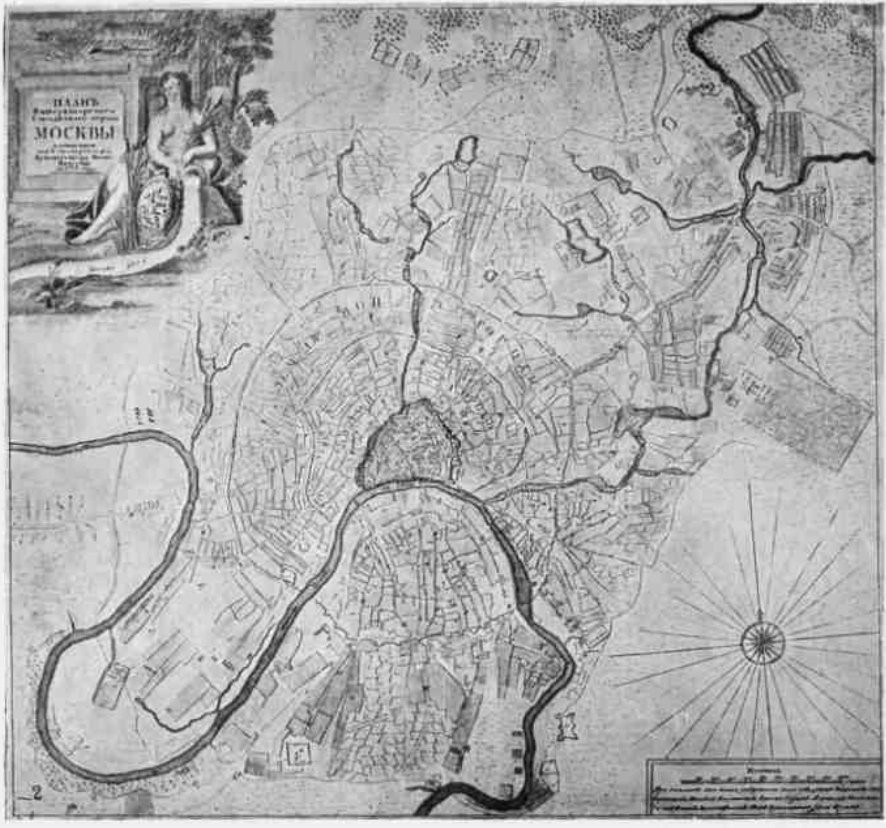




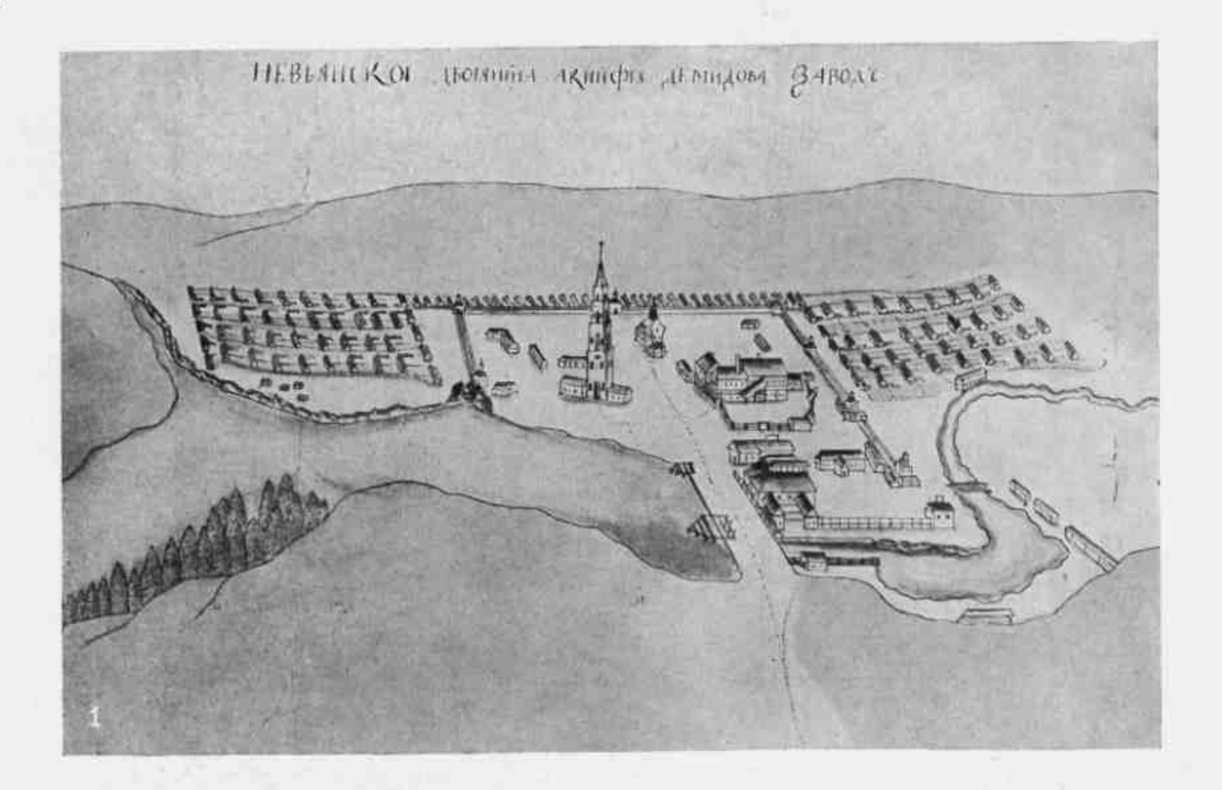


Монплезир в Петергофе. 1714—1726 гг. 1. Общий вид. 2. Фрагмент плафона купольного зала. 3. «Зал ассамблей». 1726 г. Арх. М. Г. Земцов





1. План Петербурга. 1738 г. 2. План Москвы Мичурина. 1739 г.

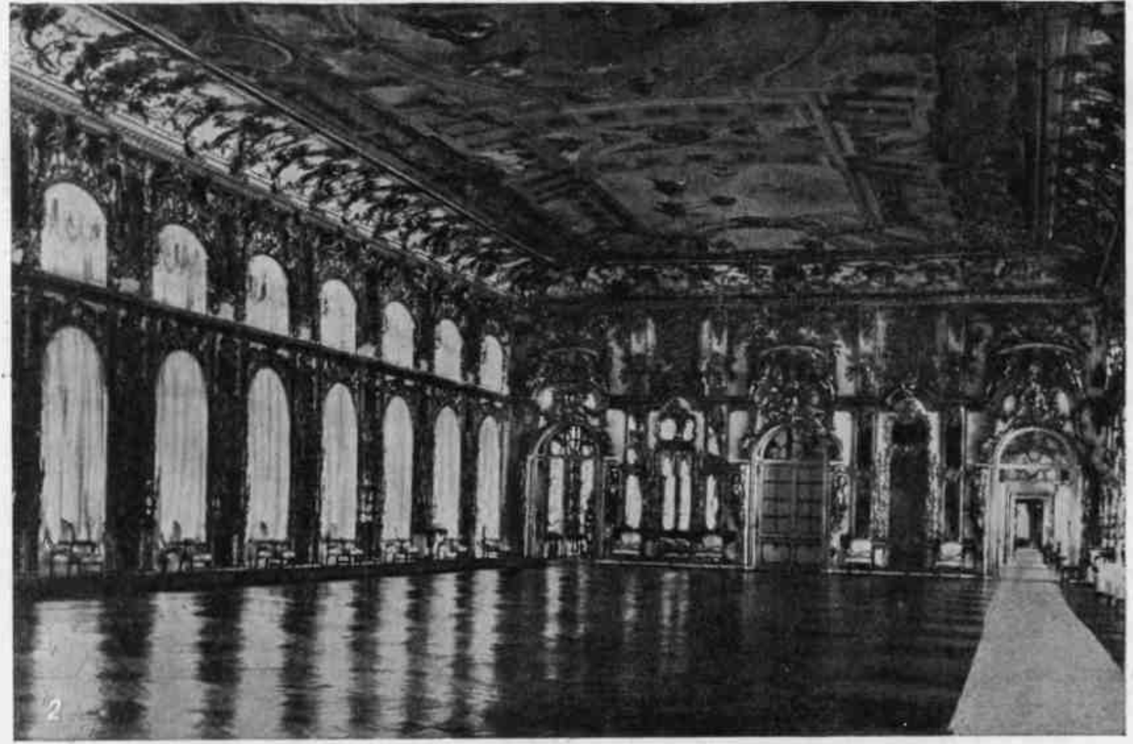




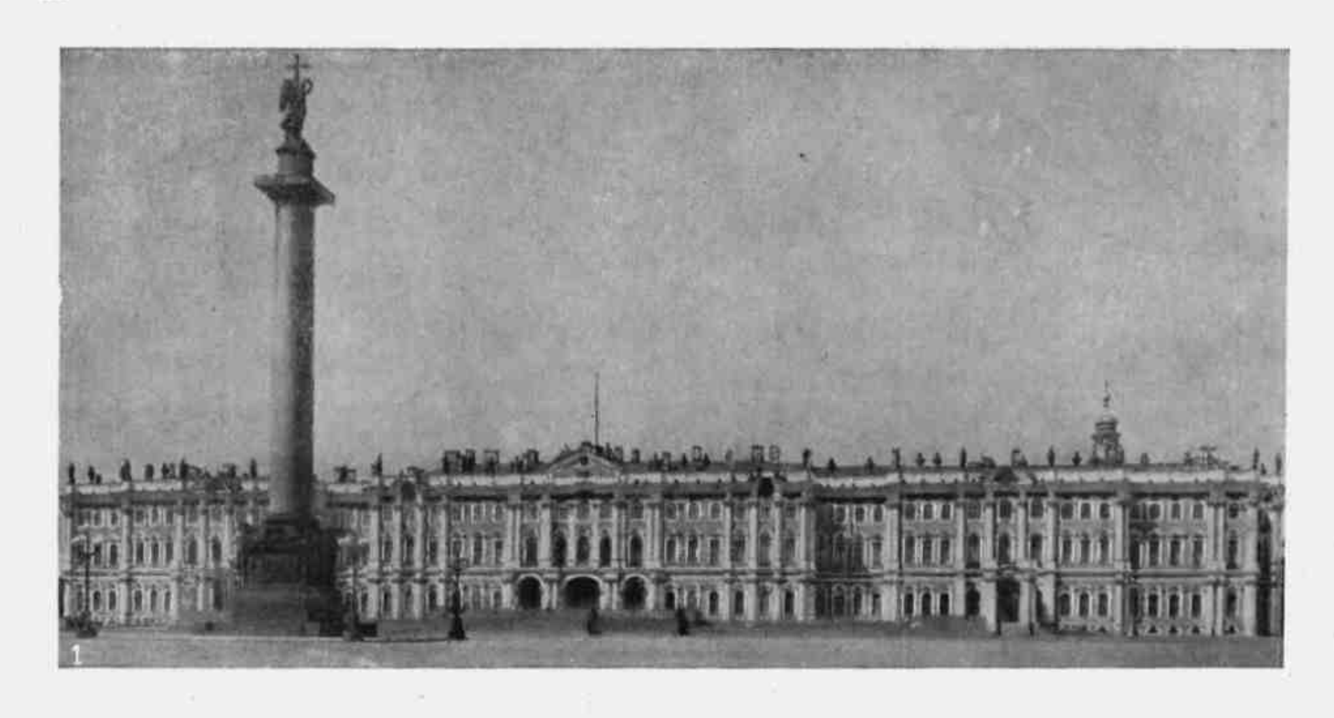


1. Невьянский завод на Урале. 1698 г. Общий вид (чертеж первой половины XVIII в.).
2. Петропавловский собор в Казани. 1726 г. Общий вид. 3. Интерьер





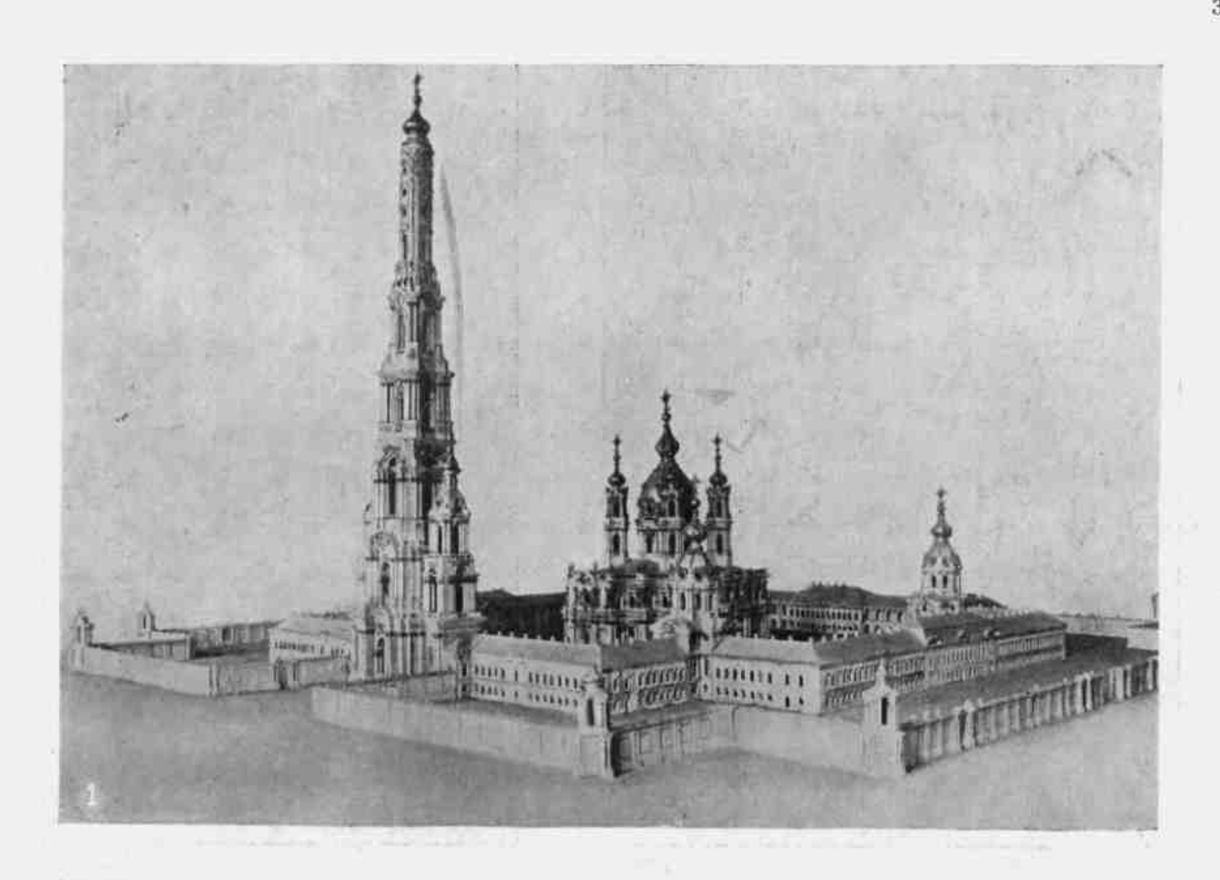
Большой дворец в Царском селе. 1752—1756 гг. Арх. В. В. Растрелли. 1. Фрагмент фасада, 2. Тронный зал







Зимний дворец в Петербурге. 1755—1762 гг. Арх. В. В. Растрелли. 1. Общий вид с Дворцовой площади. 2—3. Фрагменты с Дворцовой площади





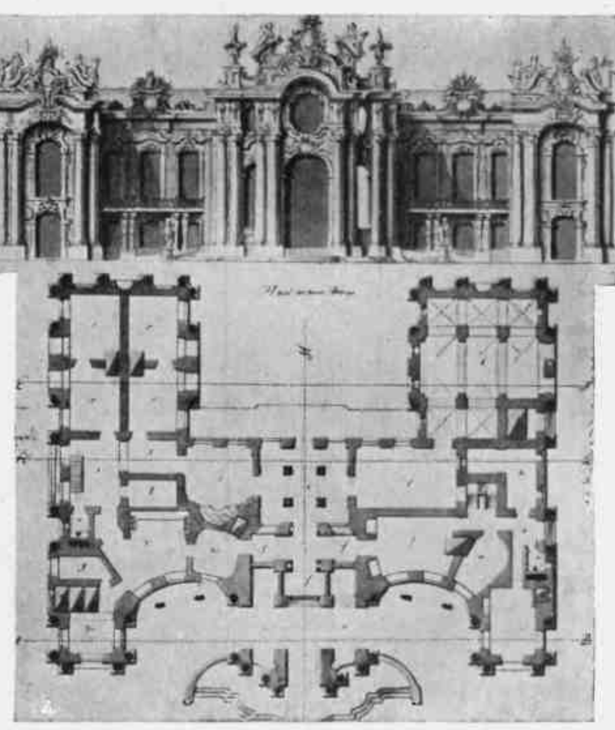


Смольный монастырь в Петербурге. 1746—1761 гг. 1. Модель (около 1750 г.). 2. Собор. 1746—1757 гг. 3. Монастырские кельи. Фрагмент фасада









Никольский военно-морской собор в Петербурге 1752—1762 гг. Арх. С. И. Чевакинский.
1. Общий вид собора. 2. Колокольня. 1756—1758 гг. 3. Собор в Козельце. 1748—1757 гг.
Арх. А. В. Квасов. Фрагмент фасада. 4. Проект жилого дома. Середина XVIII в.
Арх. Ф. С. Аргунов. Фасад и план







1. Колокольня Троице-Сергиевой лавры. 1741—1770 гг. Арх. Д. В. Ухтомский. Общий вид. 2. Красные ворота в Москве. 1753—1757 гг. Арх. Д. В. Ухтомский. Общий вид. 3. Фрагмент

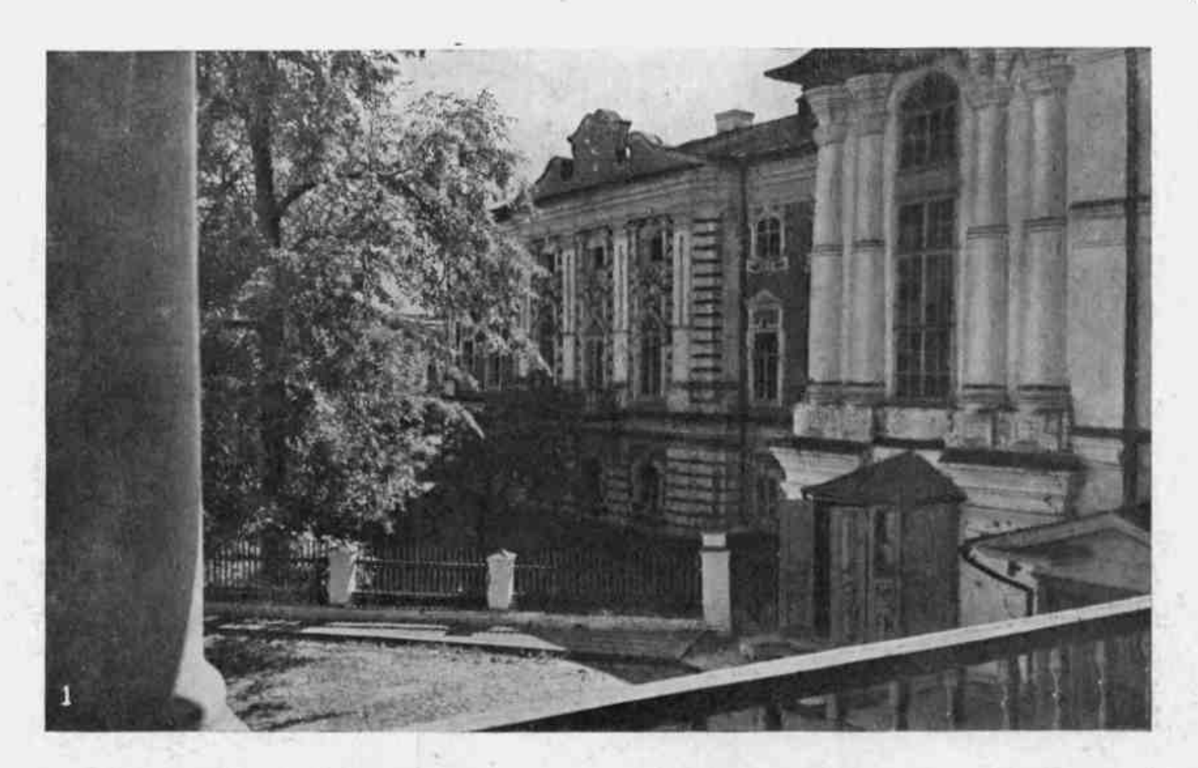








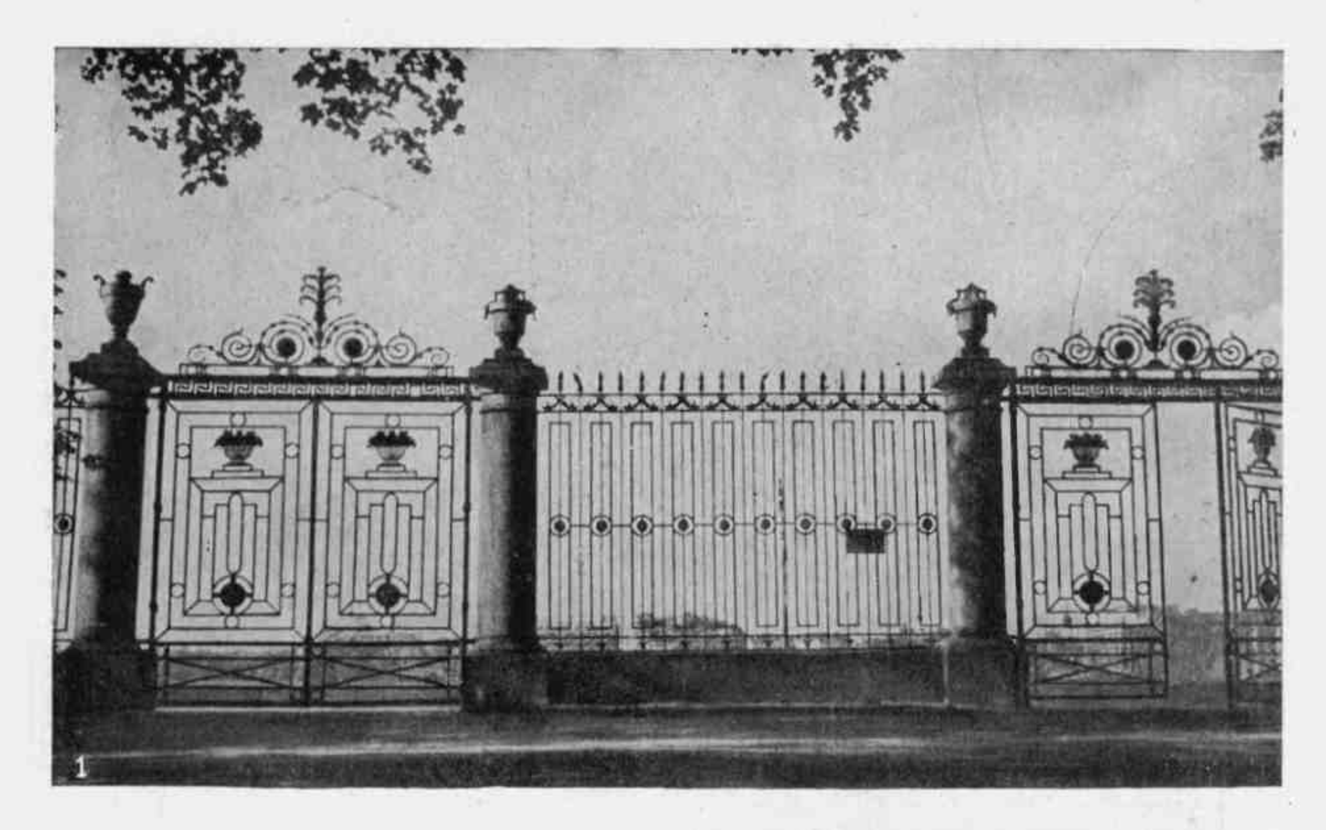
Москва. 1. Колокольня Новоспасского монастыря. Начата в 1759 г. Арх. И. Жеребцов. 2. Дом Апраксиных на Покровке. 1760-е гг. 3. Церковь Климента. 1740-е — 1770-е гг. 4. Свенский монастырь близ Брянска. Собор. 1749—1758 гг. Арх. И. Ф. Мичурин



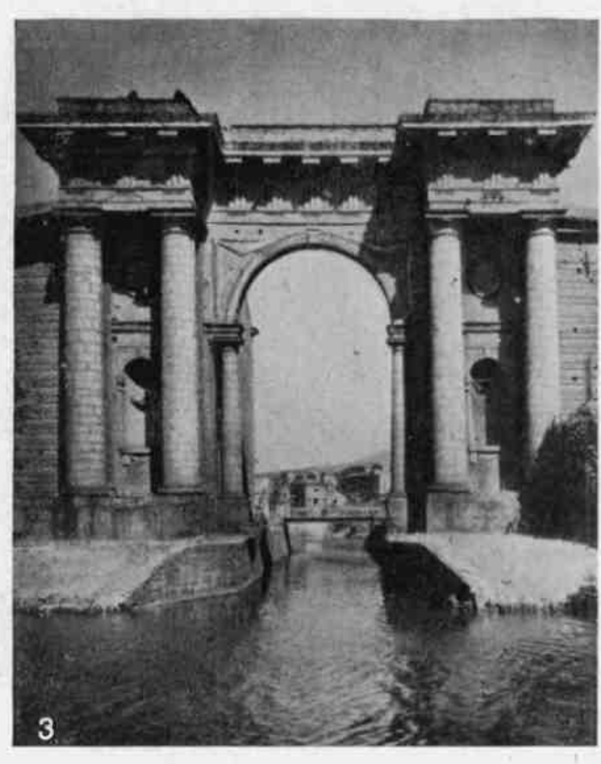




1. Архиерейский дом в Вологде. 1764—1769 гг. Общий вид. 2. Крестовоздвиженская церковь в Иркутске. 1758—1760 гг. Вид с юго-запада. 3. Портал

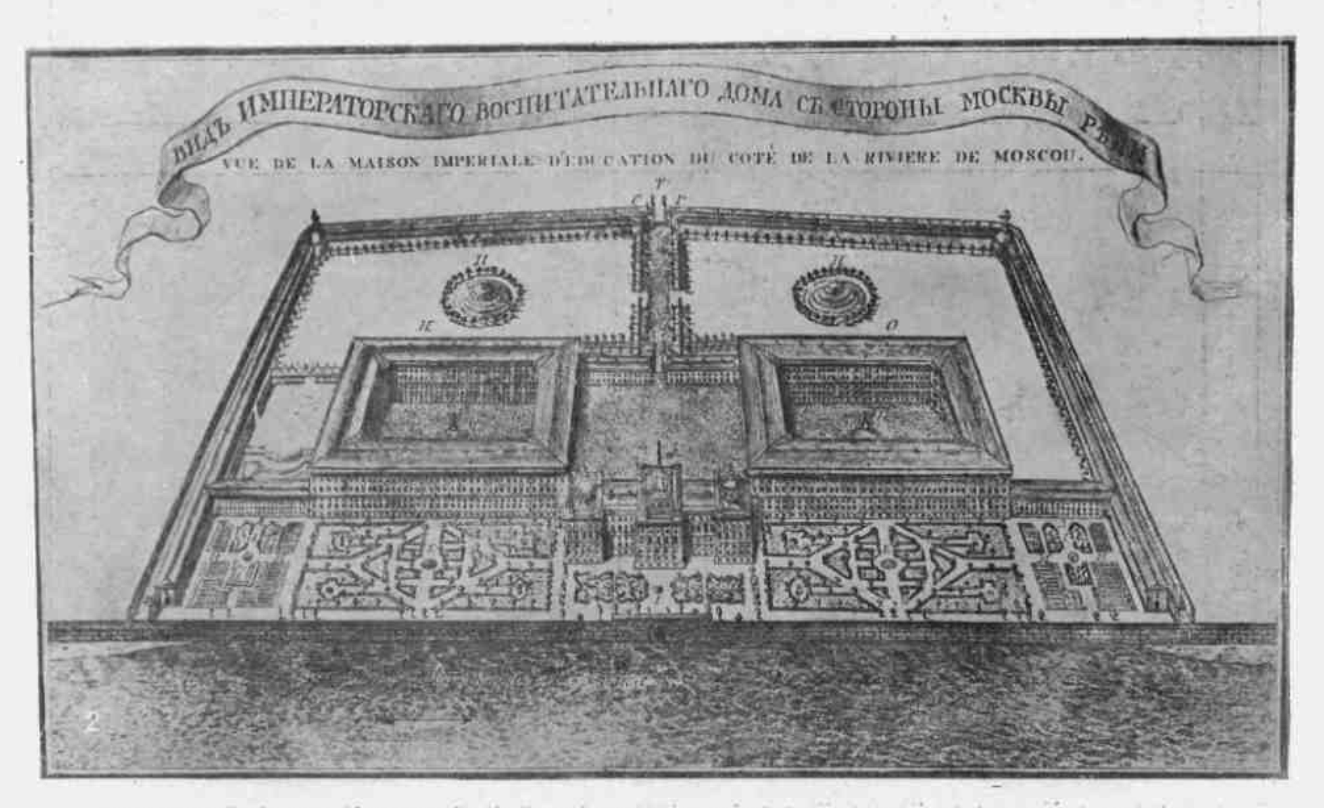




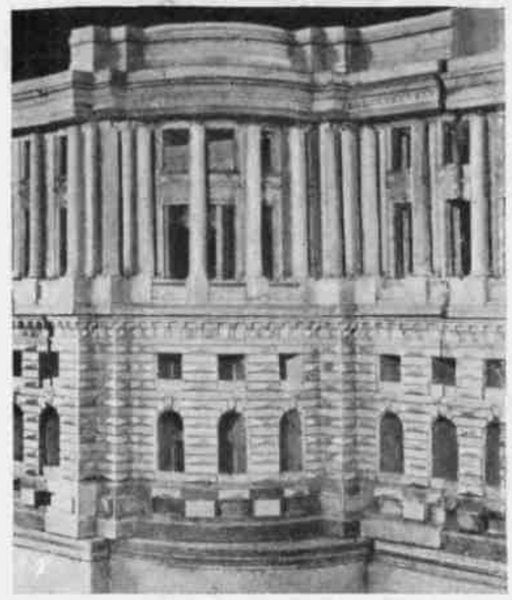


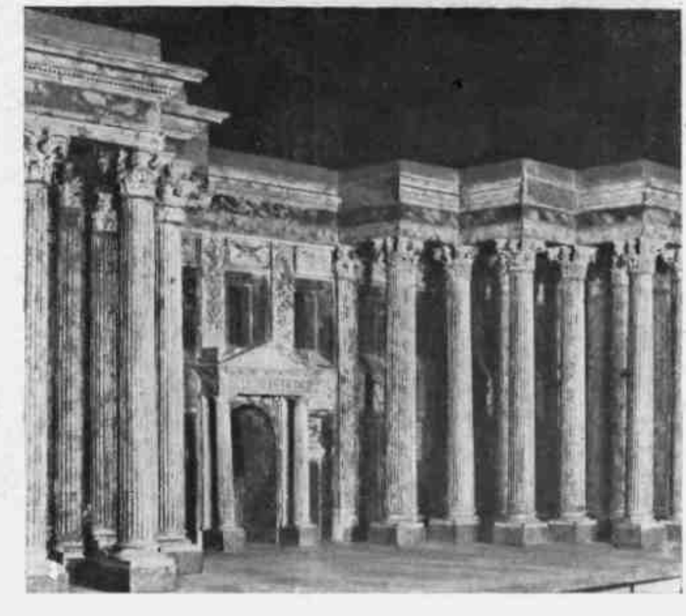
1. Решетка Летнего сада. 1773—1786 гг. Арх. П. Егоров. 2. Академия художеств, 1765—1772 гг. Арх. А. Ф. Кокоринов и Ж.-Б. Валлен-Деламот. 3. Арка «Новой Голландии», 1765 г. Арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот



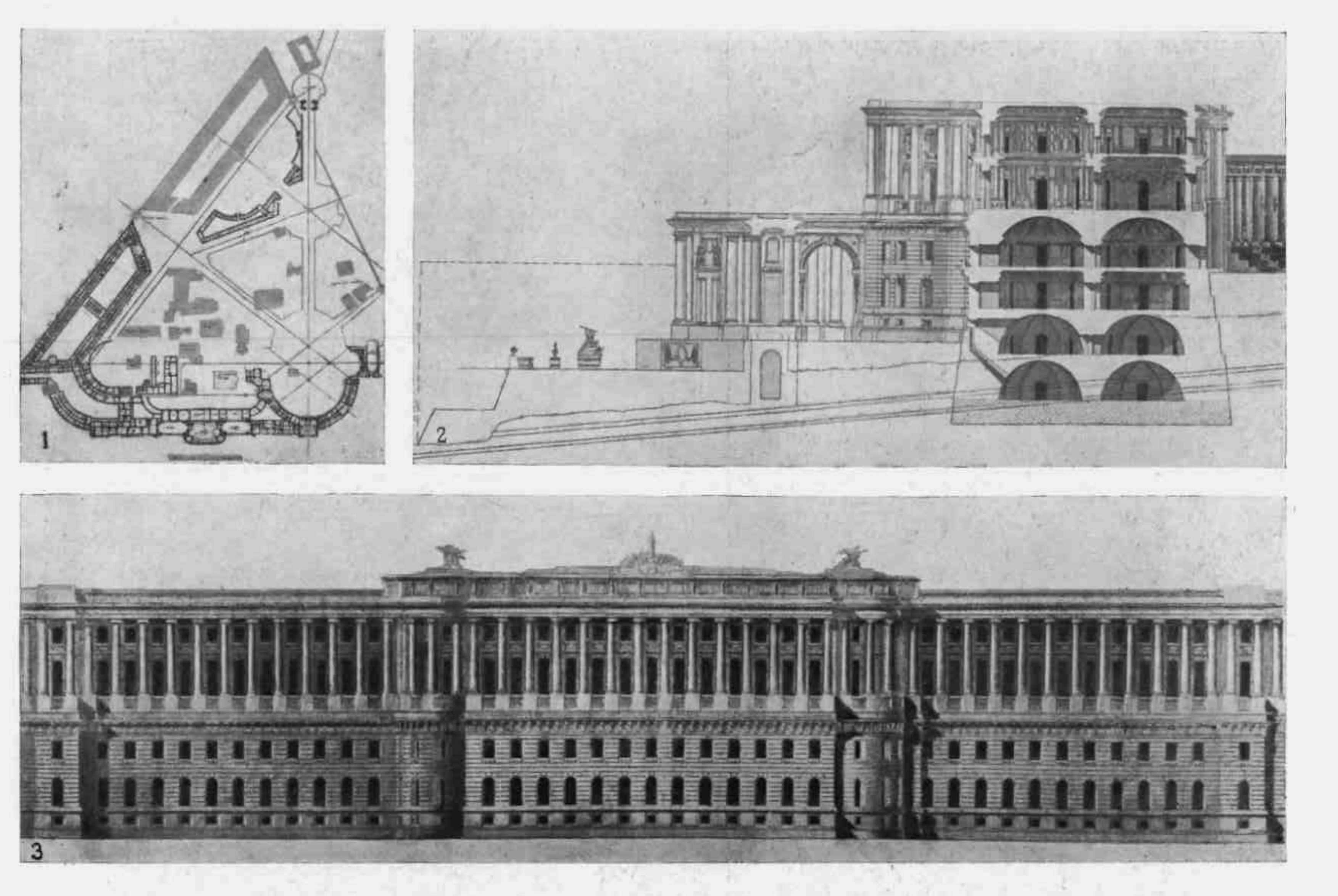


Воспитательный дом в Москве. 1764—1770 гг. Арх. К. И. Бланк, при участии арх. М. Ф. Казакова.
1. Общий вид с реки. 2. Аксонометрия

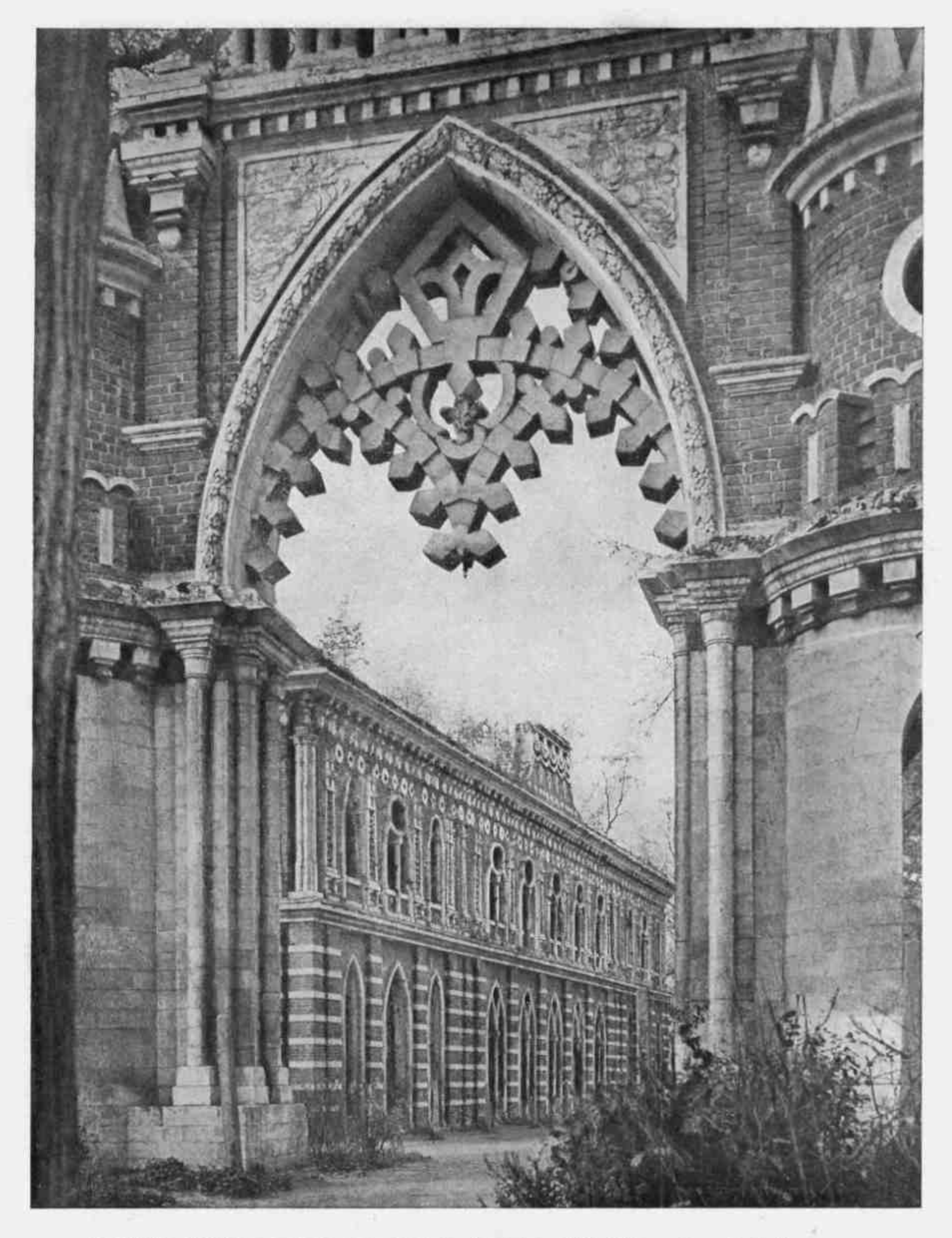




Большой дворец в Московском Кремле. Проект. 1767—1774 гг. Арх. В. И. Баженов. Модель. 1. Овальная площадь. Фрагмент амфитеатра. 2. Фрагмент главного фасада. 3. Главный зал, деталь интерьера



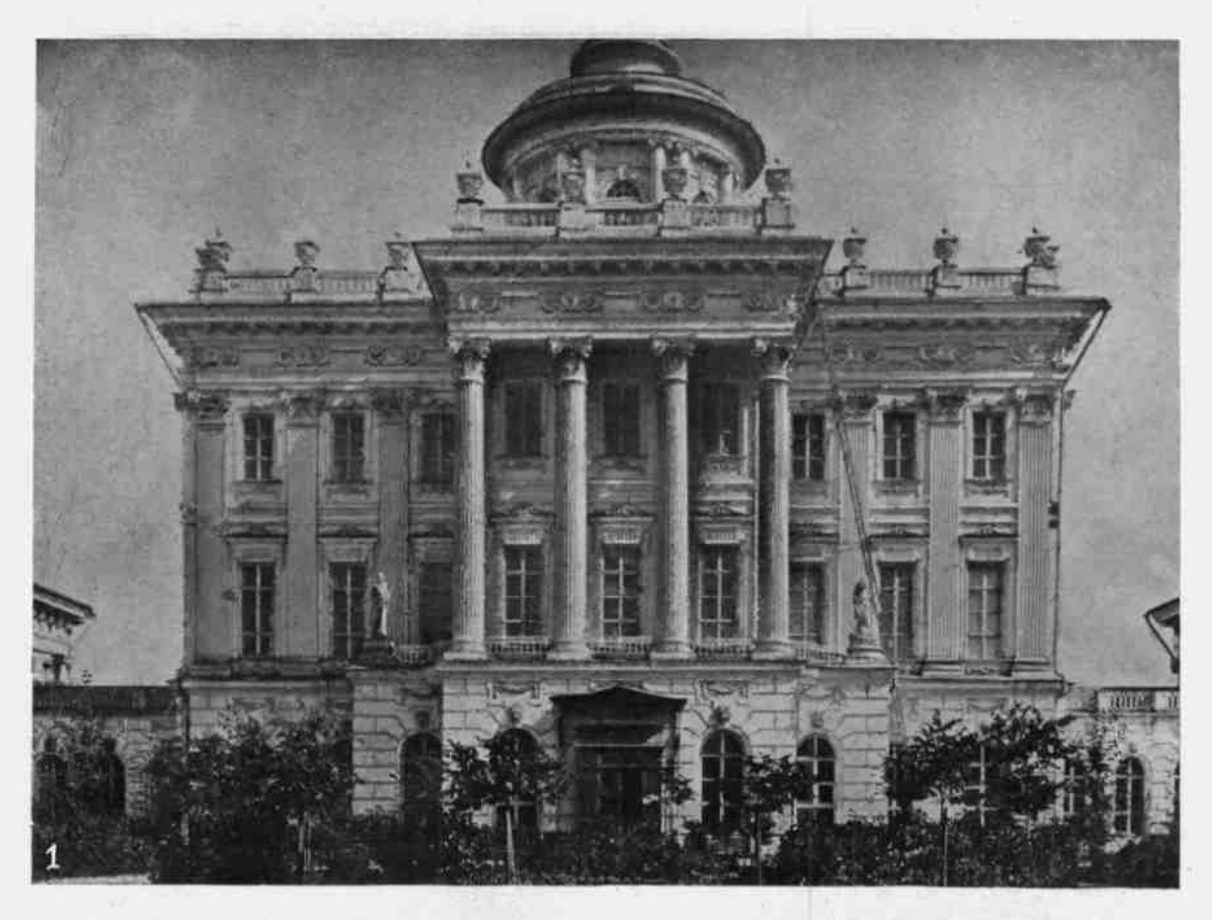
Большой дворец в Московском Кремле. Проект. 1767—1774 гг. Арх. В. И. Баженов. 1. Генеральный план дворца. 2. Деталь разреза. 3. Главный фасад



Царицыно, дворцовая усадьба близ Москвы. Ансамбль, 1775—1785 гг. Арх. В. И. Баженов. Оперный дом (вид через Фигурные ворота)



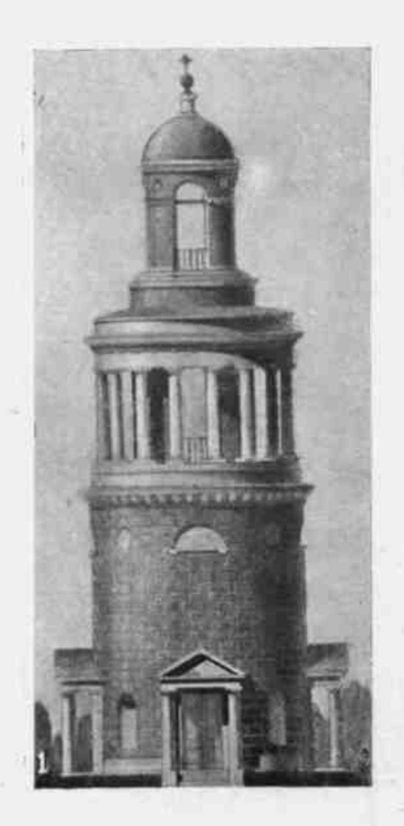
Дом Пашкова в Москве (ныне старое здание библиотеки им. Ленина). 1784—1786 гг. Арх. В. И. Баженов

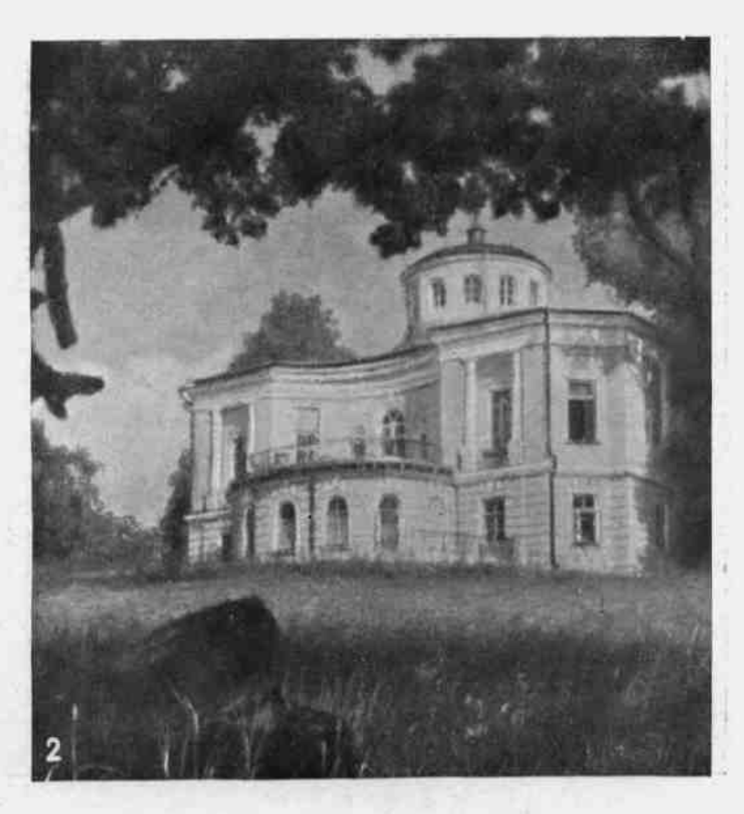


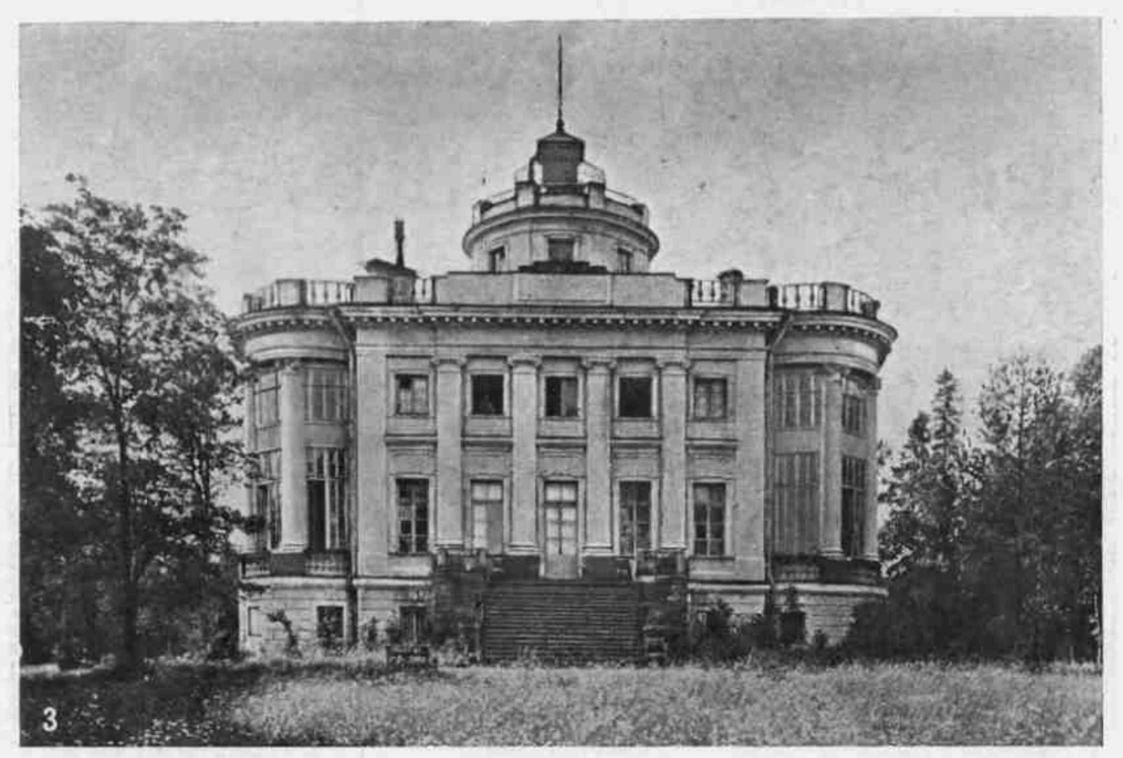




Дом Пашкова в Москве. 1784—1786 гг. Арх. В. И. Баженов. 1. Фасад со двора
2. Ворота. 3. Арка ворот







Никольское-Гагарино, усадьба Московск. обл. 1773 г. Арх. И. Е. Старов. 1. Колокольня. 2. Главный дом. 3. Танцы, усадьба Ленинградск. обл. 1774—1780-е гг. Арх. И. Е. Старов. Главный дом



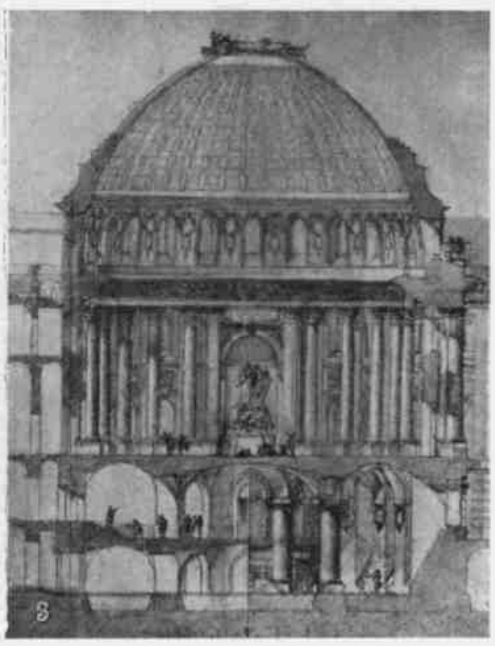


Таврический дворец в Петербурге. 1783—1788 гг. Арх. И. Е. Старов. 1. Центральная часть главного фасада. 2. Интерьер купольного зала



Таврический дворец в Петербурге 1783—1788 гг. Арх. И. Е. Старов. Интерьер «Большой галереи»





Здание Сената в Московском Кремле. 1776—1789 гг. Арх. М. Ф. Казаков. 1. Общий вид. 2—3. Купольный зал (деталь интерьера и разрез)

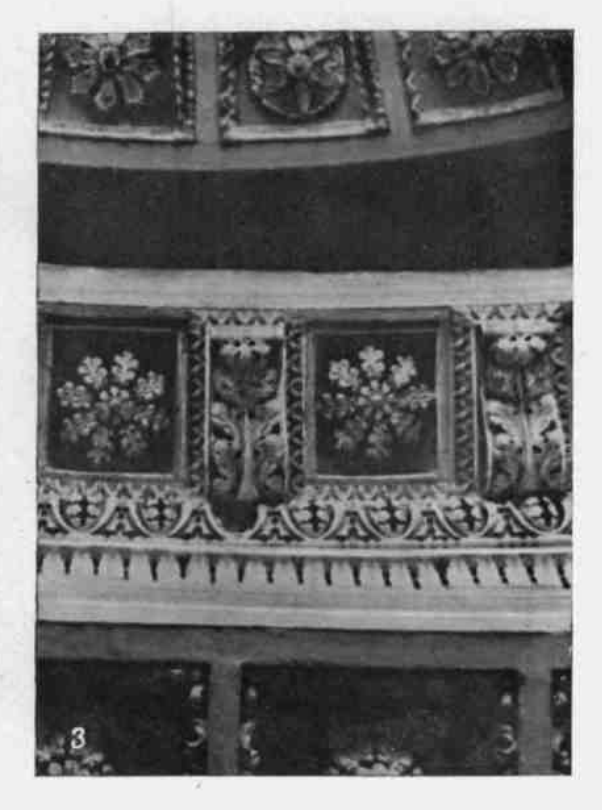




1. Дом Разумовского в Москве. 1790—1793 гг. Арх. М. Ф. Казаков. Центральная часть фасада.
2. Петровское-Алабино — подмосковная усадьба. 1775—1785 гг. Арх. М. Ф. Казаков. Главный дом

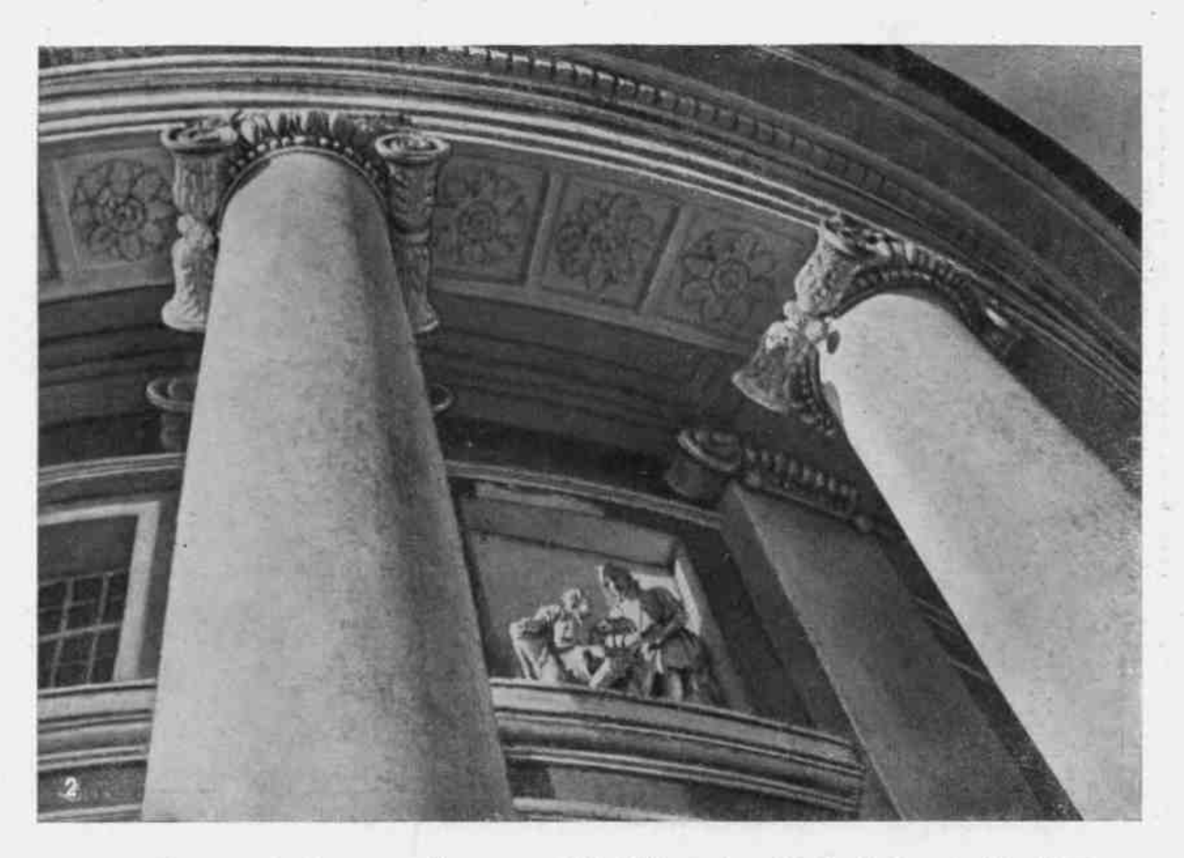






Голицынская больница в Москве. 1796—1801 гг. Арх. М. Ф. Казаков. 1. Общий вид.
2—3. Фрагменты интерьера ротонды

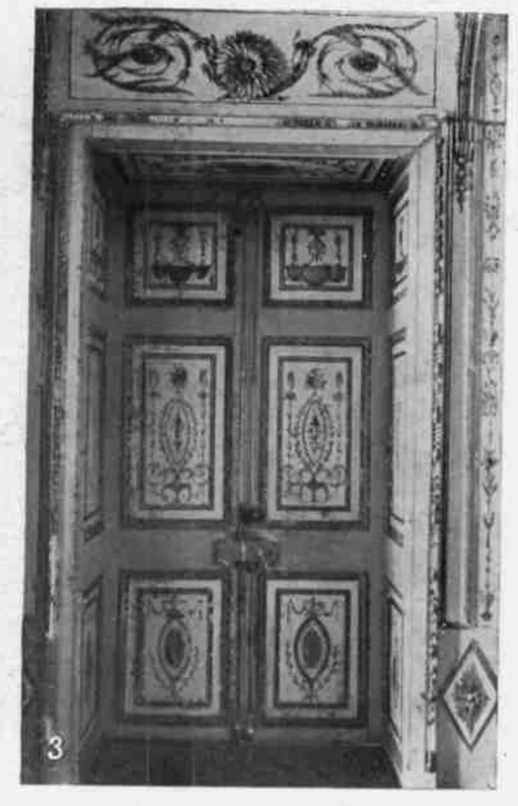




Мавзолей в усадьбе Никольское-Погорелое. 1774—1802 гг. Арх. М. Ф. Казаков. 1. Общий вид. 2. Фрагмент фасада







Москва. 1. Колонный зал «Благородного собрания» (ныне Дом Союзов). 1780-е гг. Арх. М. Ф. Казаков. 2—3. Дом Демидова. Золотые комнаты. Конец XVIII в. Арх. М. Ф. Казаков. Детали интерьера





Эрмитажный театр в Петербурге. 1782—1785 гг. Арх. Д. Кваренги. 1. Общий вид. 2. Интерьер зрительного зала



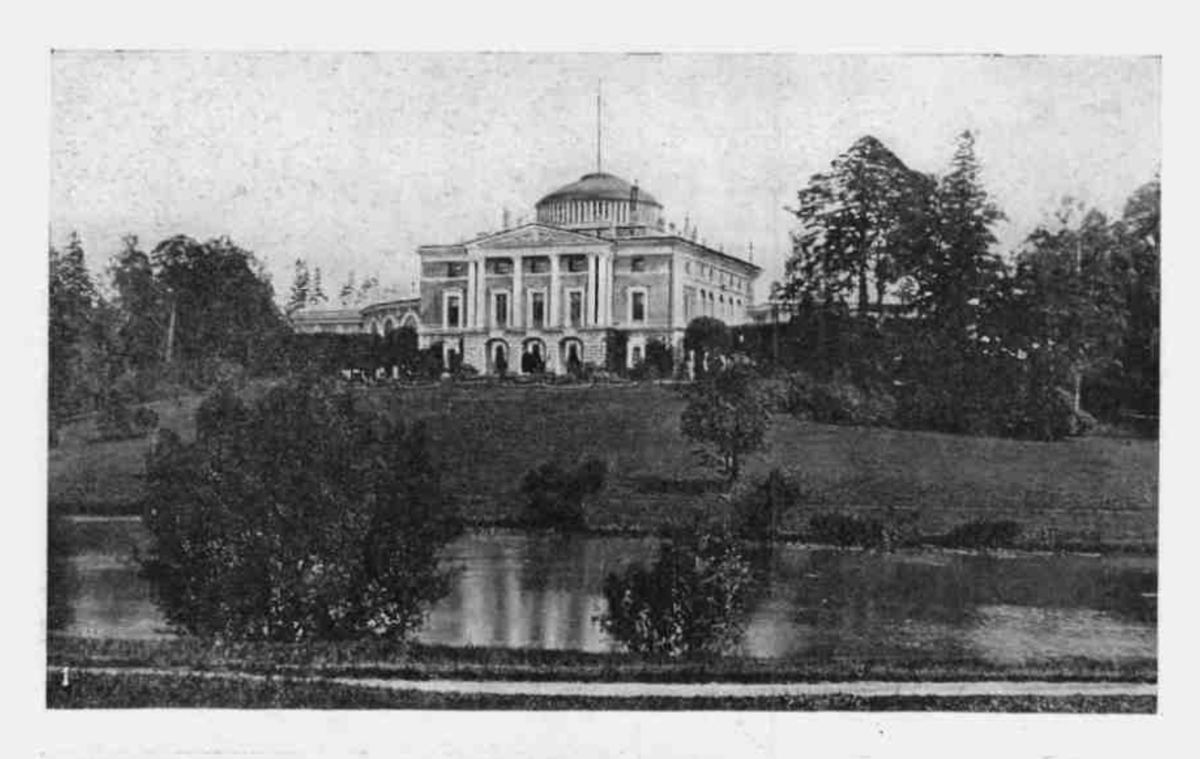
1. Смольный институт в Петербурге. 1803—1806 гг. Арх. Д. Кваренги. 2. Александровский дворец в Царском селе. 1792—1796 гг. Арх. Д. Кваренги







Царское село. 1. Агатовые комнаты. 1780—1785 гг. Арх. Ч. Камерон. Фасад. 3. Интерьер. 2. «Камеронова» галерея. 1783—1785 гг. Арх. Ч. Камерон. Торцовый фасад с лестницей



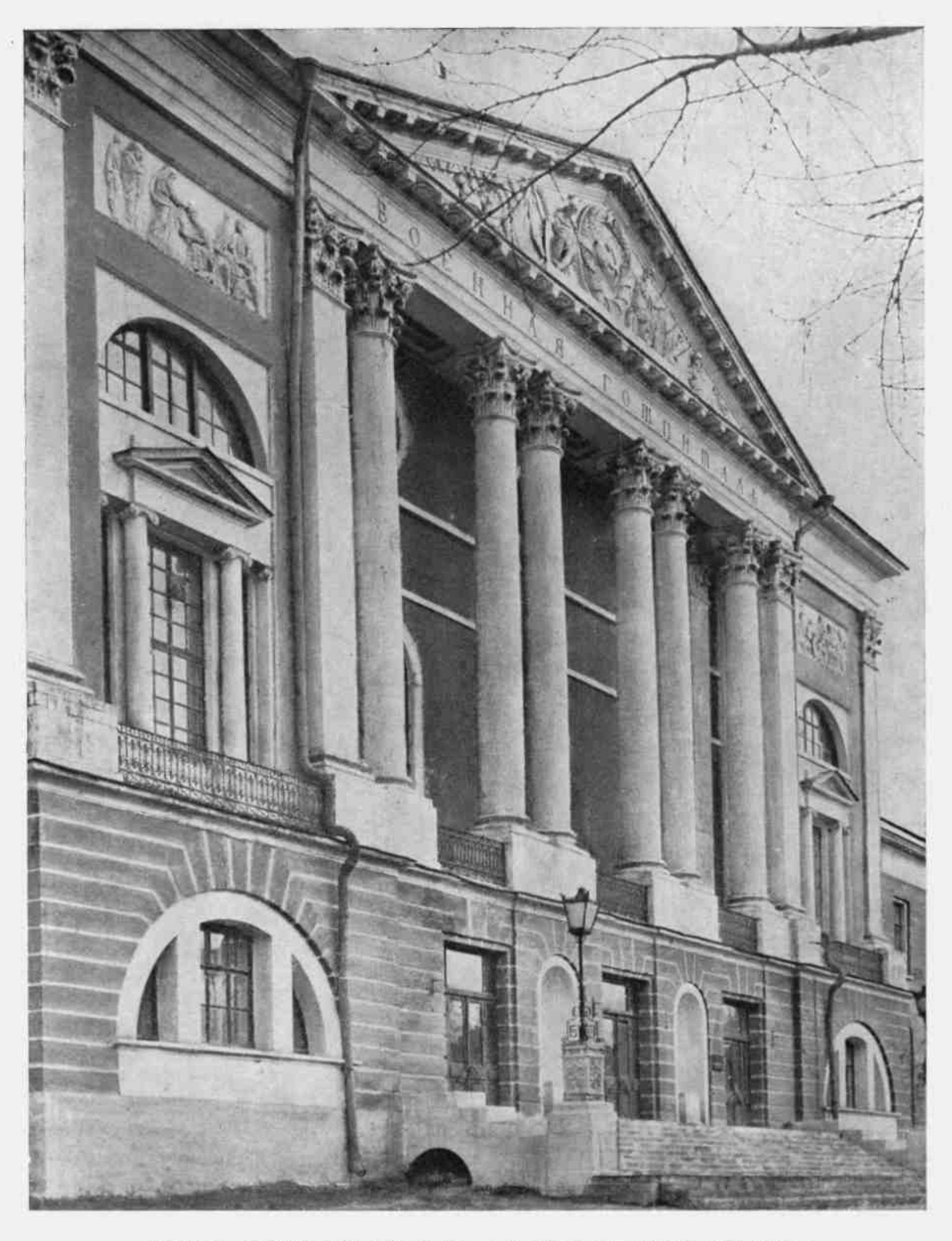


Павловск. 1. Дворец. 1782—1785 гг. Арх. Ч. Камерон. Общий вид со стороны р. Славянки.
2. Павильон «Храм дружбы», 1780 г. Арх. Ч. Камерон. Общий вид.

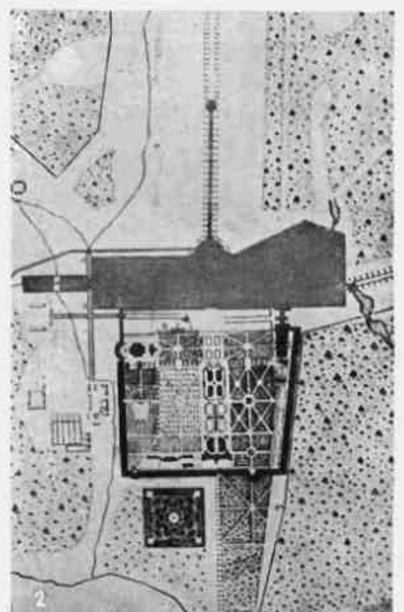


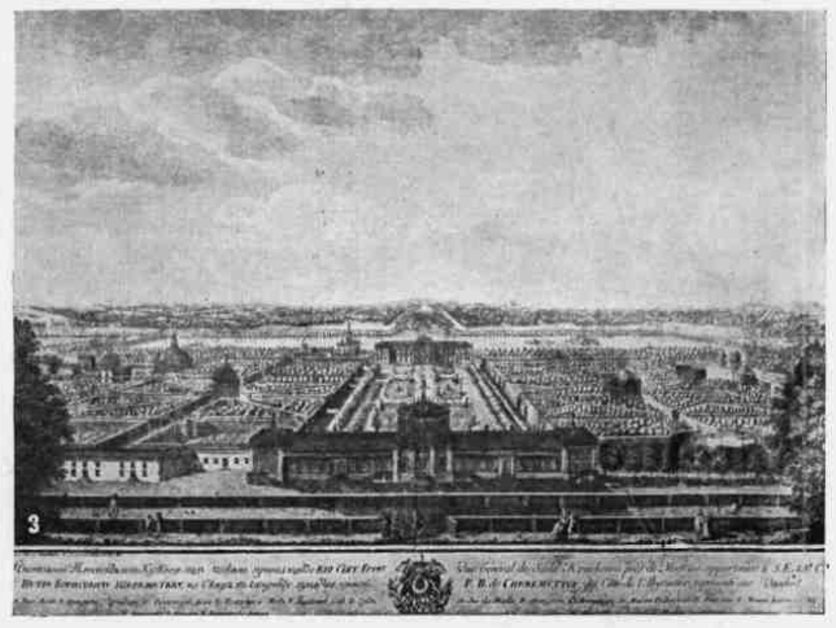


Москва. 1. Страннопримный дом. 1794—1807 гг. Арх. Е. С. Назаров и Д. Кваренги. Фрагмент центральной части фасада. 2. Дом Баташова (Яузская больница). 1798—1802 гг. Арх. Р. Р. Казаков и М. Кисельников

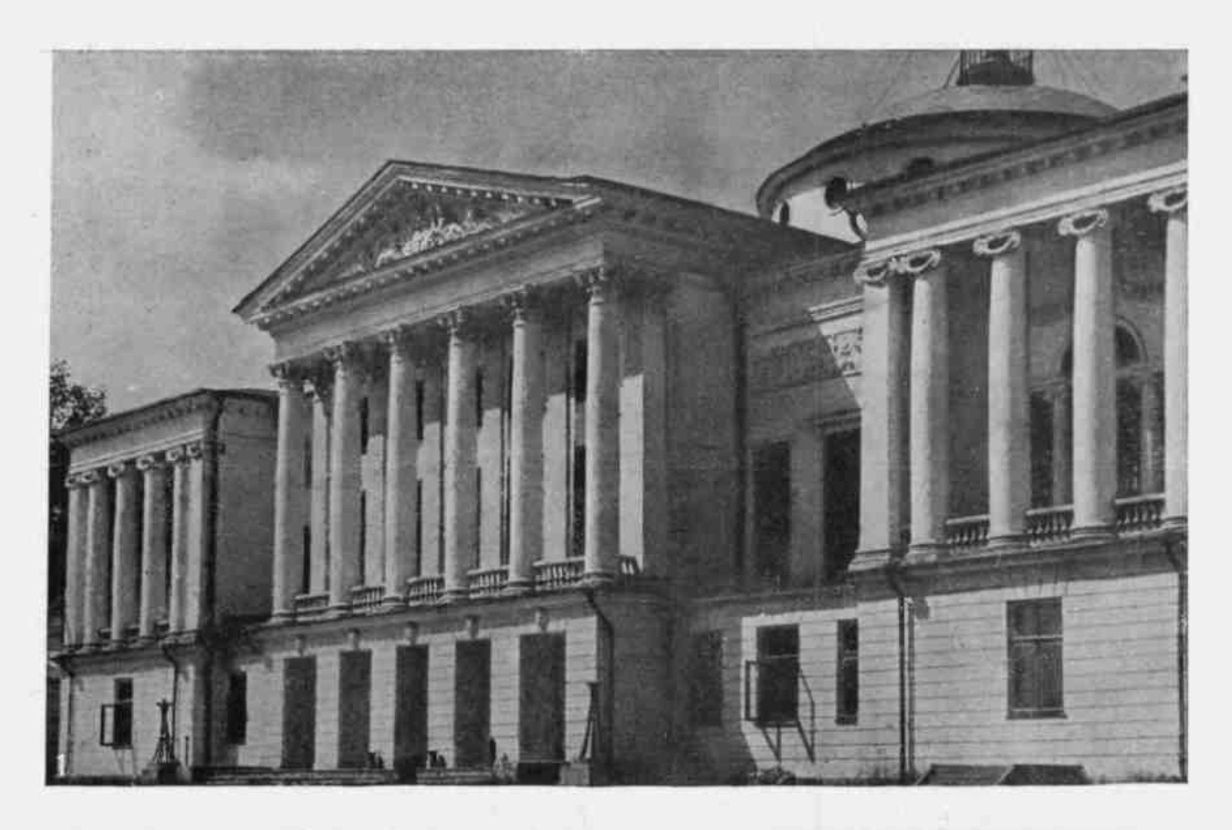


Госпиталь в Москве. 1798—1802 гг. Арх. И. В. Еготов. Центральная часть фасада





Кусково, подмосковная усадьба. Вторая половина XVIII в. 1. Танцевальный зал. 2. Генеральный план усадьбы (чертеж конца XVIII в.). 3. Генеральный проспект села Кусково

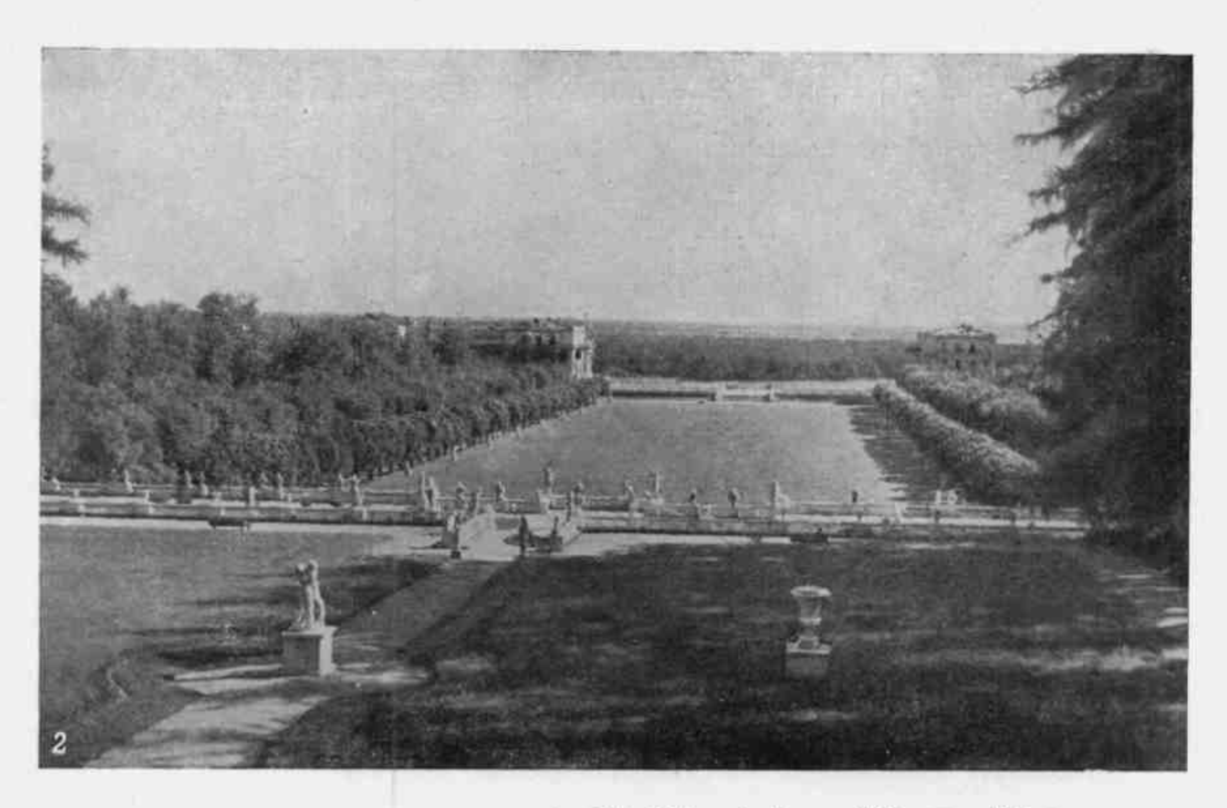






Останкино, подмосковная усадьба. Дворец. 1790-е гг. Крепостные архитекторы П. И. Аргунов, А. Ф. Миронов, Г. Дикушин и П. А. Бизяев, по переработанному проекту арх. Ф. Кампорези. 1. Центральная часть фасада. 2. Театральный зал. 3. Анфилада комнат





Архангельское, подмосковная усадьба. 1730—1831 гг. 1. Дворец. 1780-е гг. — 1831 г. Проект арх. де Герна. Садовый фасад. 2. Партер и терраса сада







Нижний Новгород. 1. Торговые ряды. 1782 г. Калуга. 2. Гостиный двор. 1785—1821 гг. 3. Мост через овраг. 1777—1778 гг. Арх. П. Никитин







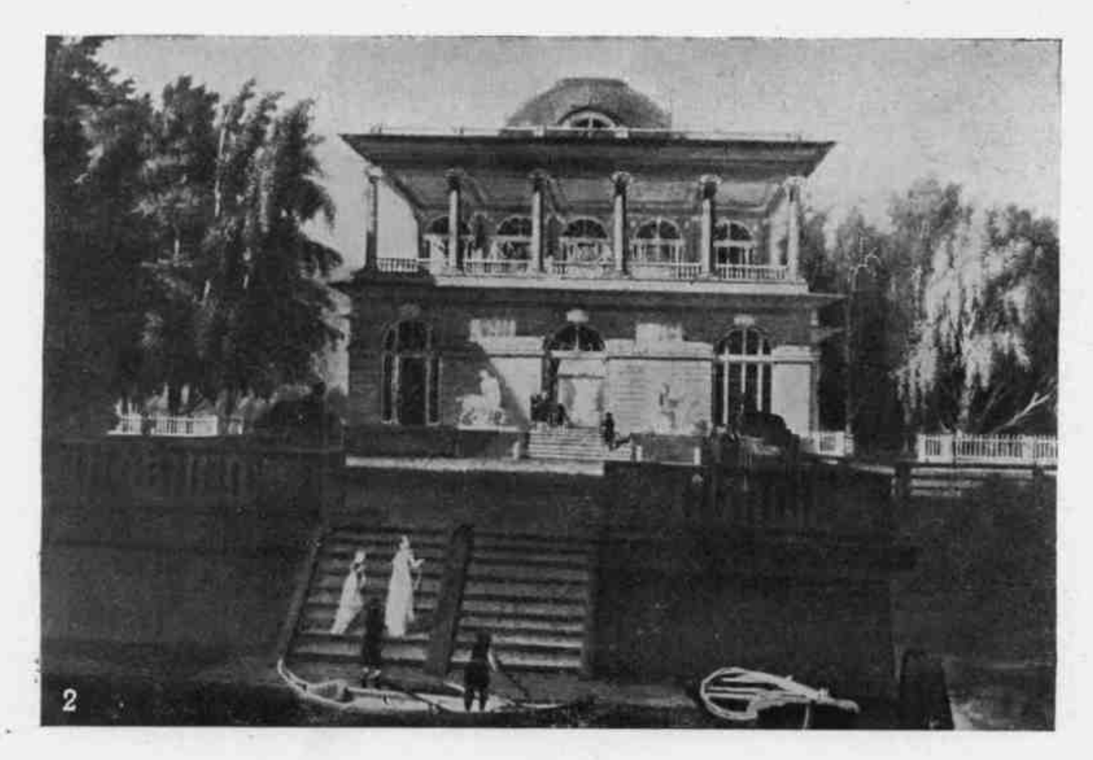
1. Вешки, подмосковная усадьба. Конец XVIII — начало XIX вв. Главный дом. 2. Мерчик, усадьба Харьковской обл. 1770-е гг. Арх. П. Ярославский. Интерьер. 3. Деталь фасада







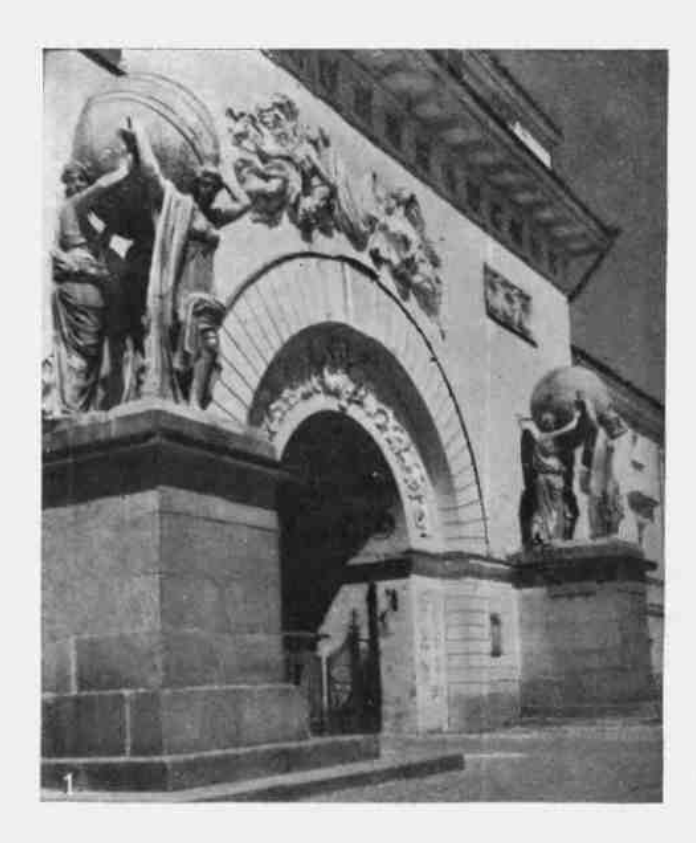
Казанский собор в Петербурге. 1801—1811 гг. Арх. А. Н. Воронихин. 1. Общий вид. 2. Фрагмент интерьера. 3. Решетка с западной стороны собора.



Петербург. 1. Горный институт, 1806—1811 гг. Арх. А. Н. Воронихин. 2. Дача Строганова. 1795—1796 гг. Арх. А. Н. Воронихин (с картины А. Н. Воронихина)



Адмиралтейство в Петербурге 1806–1820 гг. Арх. А. Д. Захаров

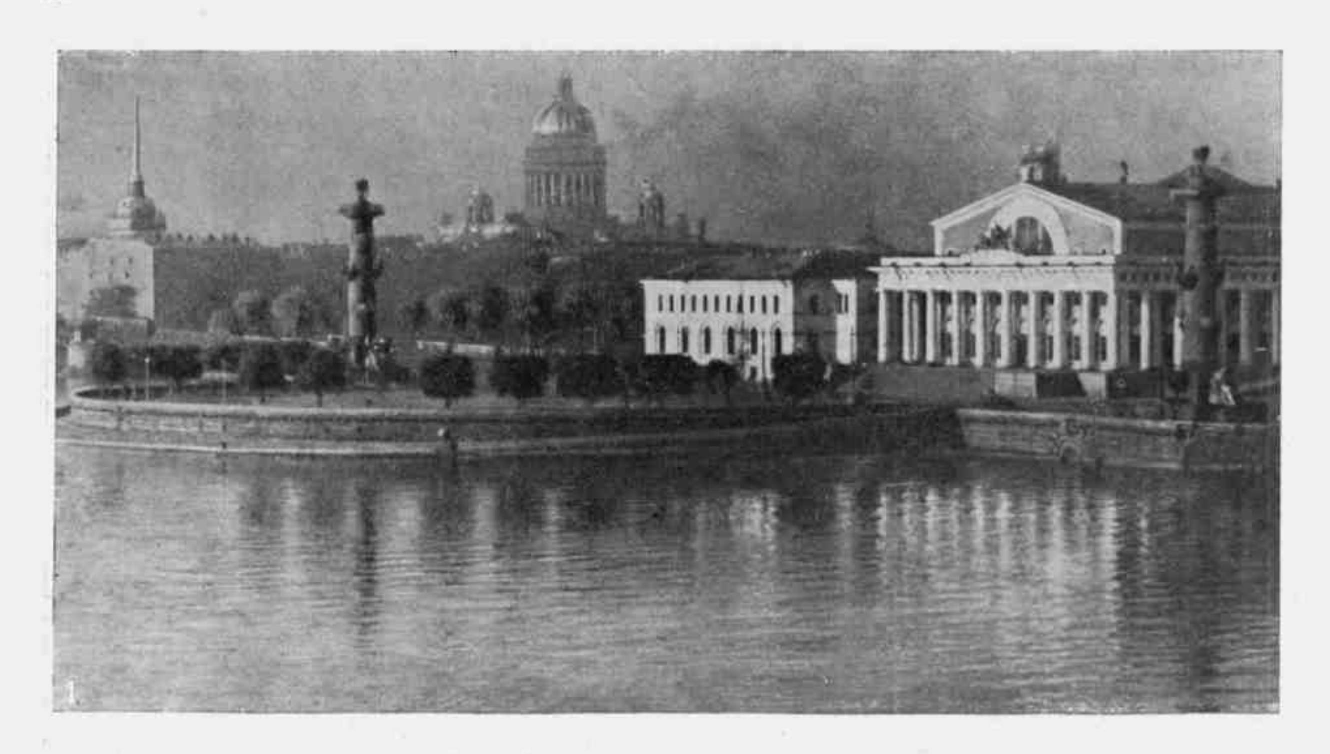








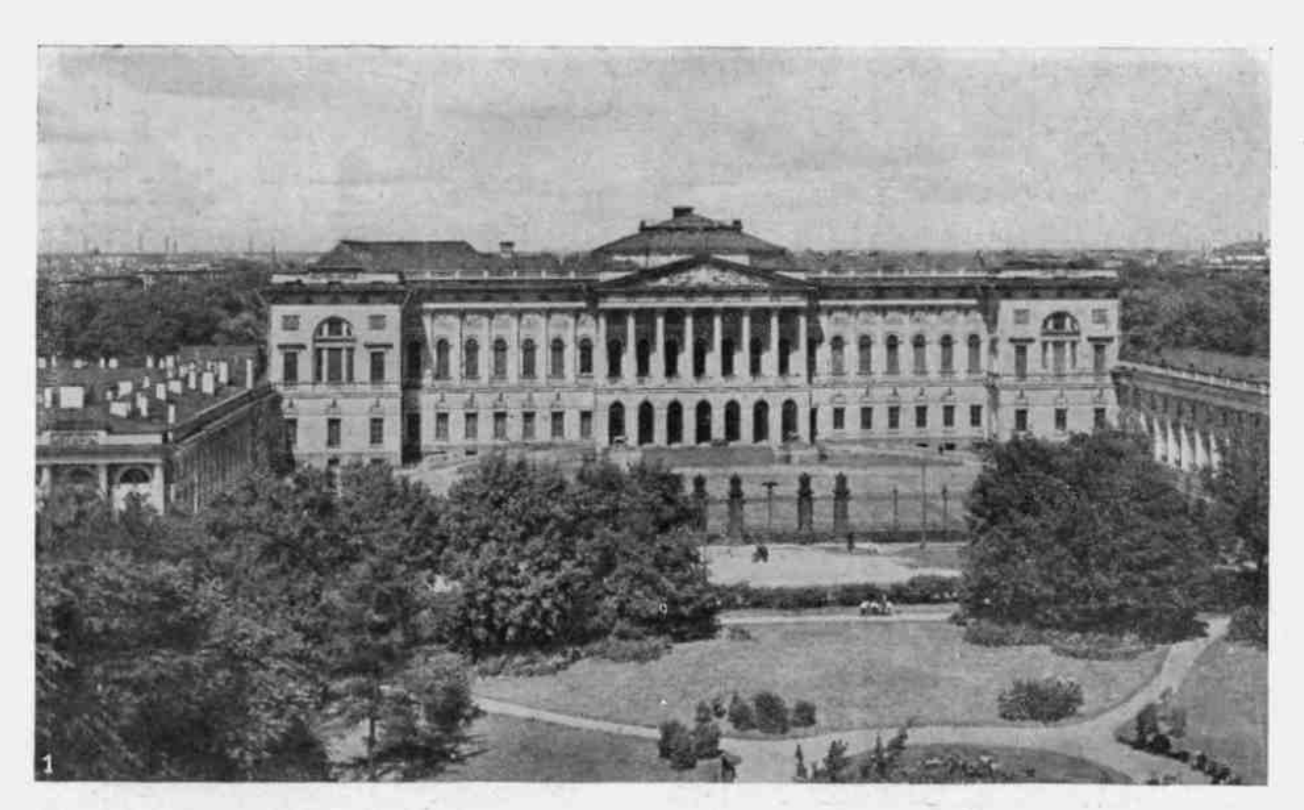
Адмиралтейство в Петербурге. 1806—1820 гг. Арх. А. Д. Захаров. 1. Фрагмент главных ворот. 2. Скульптура на центральной башне. 3. Фасад павильона со стороны Невы 4. Главный вестибюль







1. Биржа в Петербурге (1805—1816 гг.). Общий вид. Арх. Ж. Тома де-Томон. 2. Фрагмент ростральной колонны.
3. Мавзолей в Павловске (1806—1808 гг.). Общий вид. Арх. Ж. Тома де-Томон





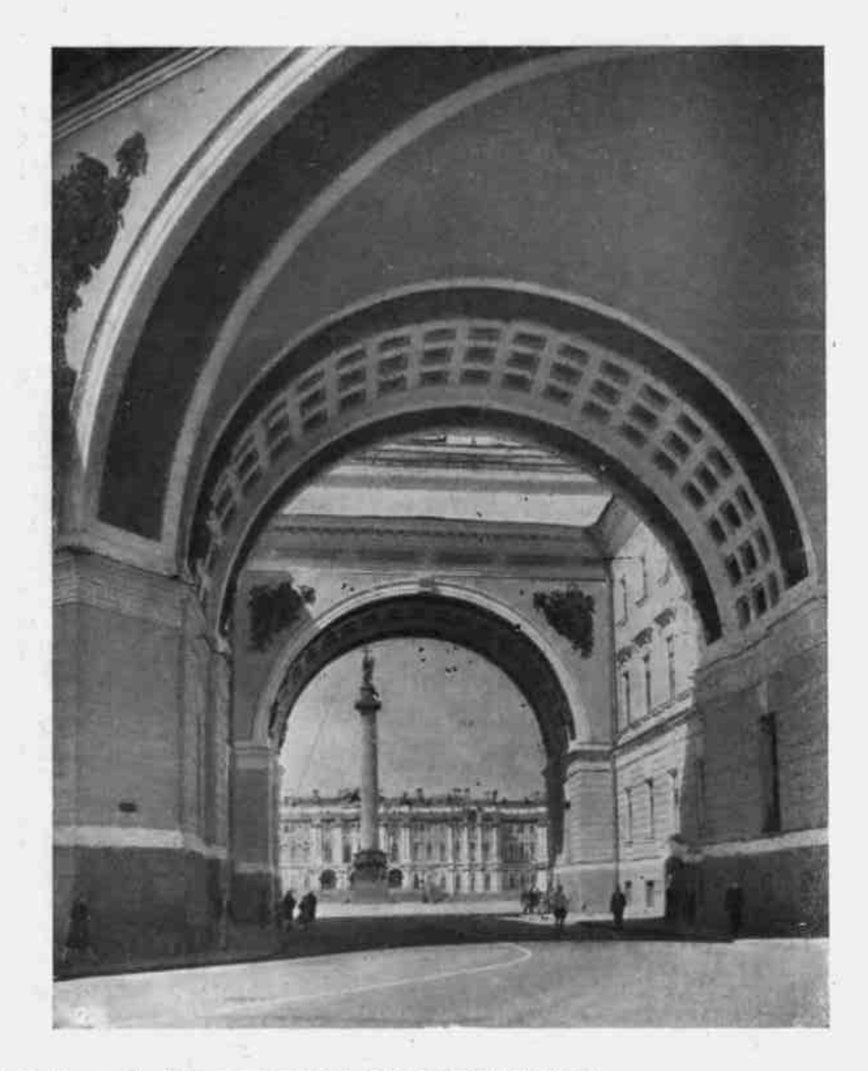


Михайловский дворец в Петербурге. 1819—1825 гг. Арх. К. И. Росси. 1. Общий вид. 2. Парадная лестница. 3. Белый зал



Дворцовая площадь и здание Главного штаба в Петербурге. 1819—1829 гг. Арх. К. И. Росси



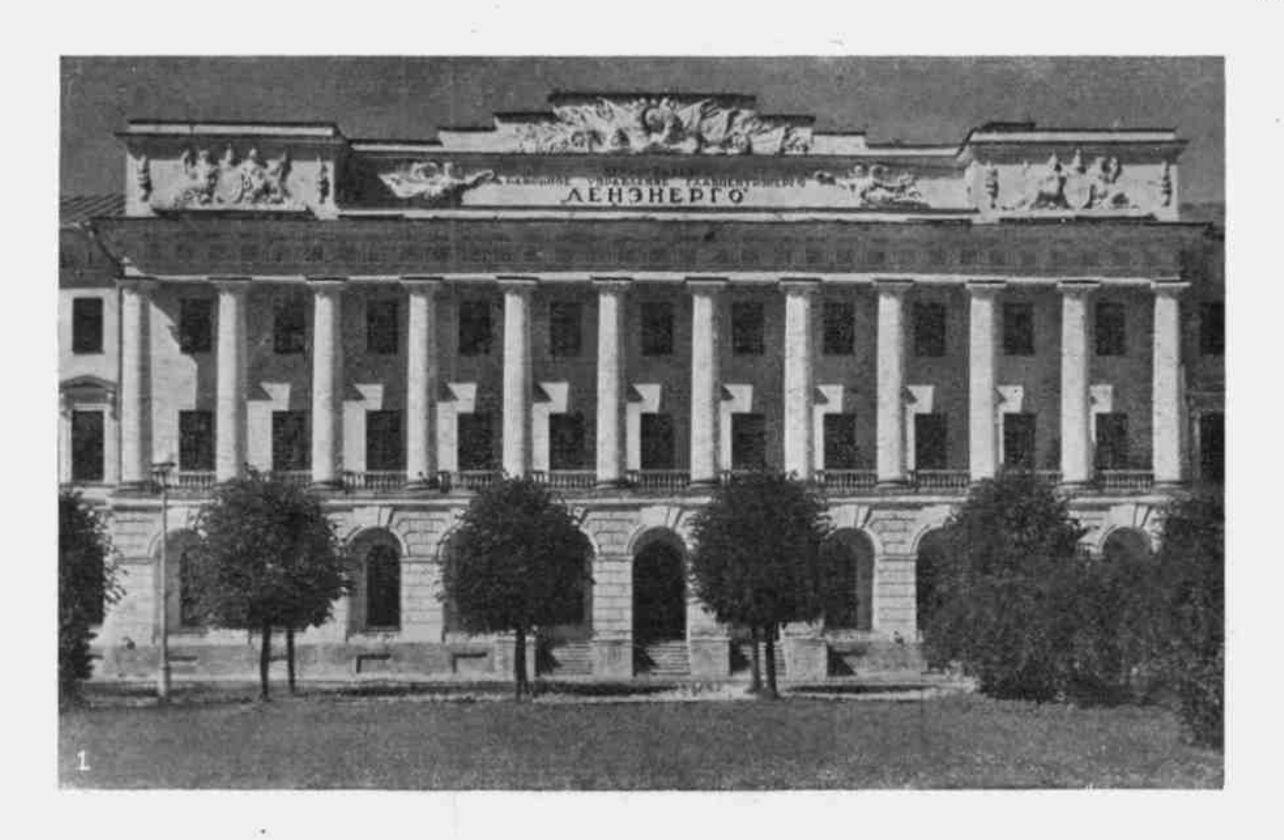


Арка Главного штаба в Петербурге. 1819—1829 гг. Арх. К. И. Росси. 1. Вид с площади. 2. Вид с Морской улицы





Петербург. 1. Александринский театр. 1827—1832 гг. Арх. К. И. Росси.
2. Улица зодчего Росси. 1827—1832 гг.







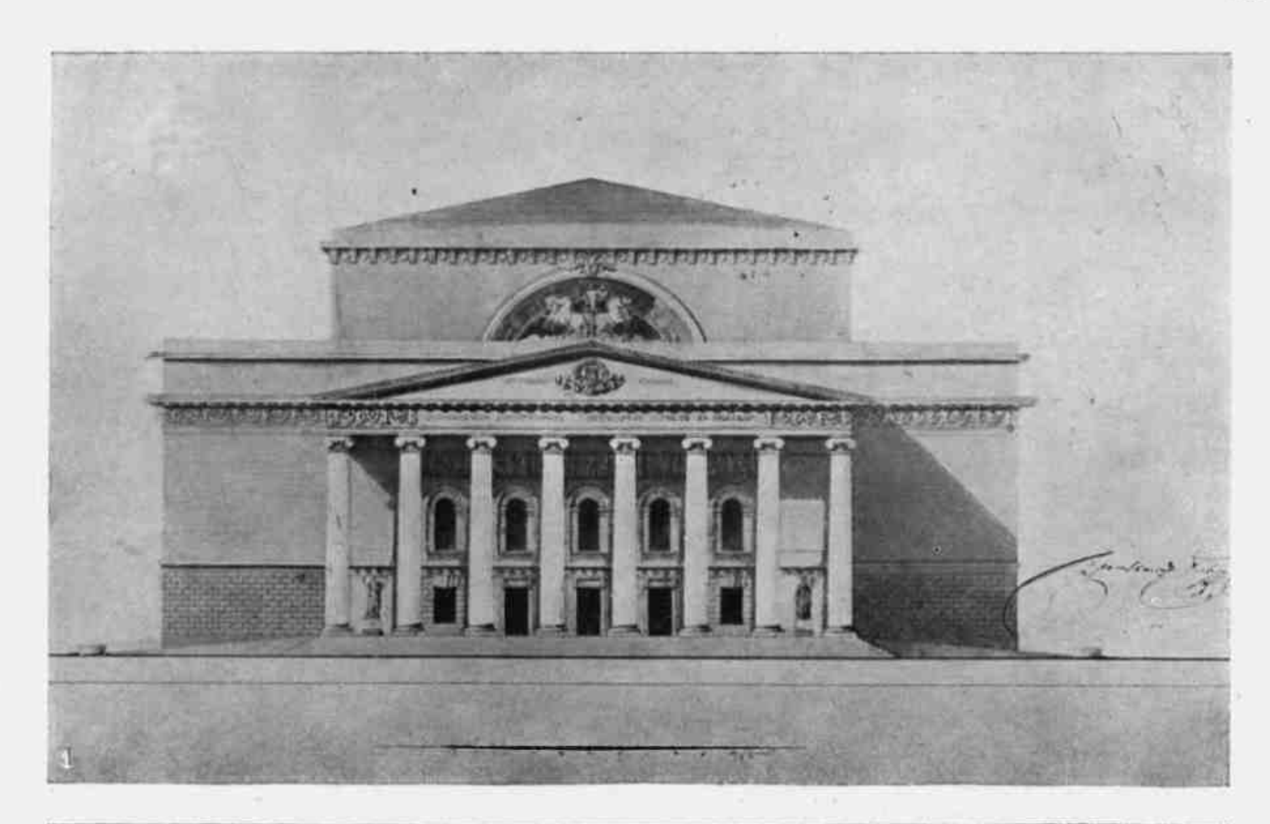
1. Павловские казармы в Петербурге. 1817—1818 гг. Арх. В. П. Стасов. Центральная часть фасада.
2. Грузино, усадьба Новгородск. обл. Колокольня. 1822 г. Арх. В. П. Стасов.
3. Маяк 1815—1816 гг. Арх. В. П. Стасов

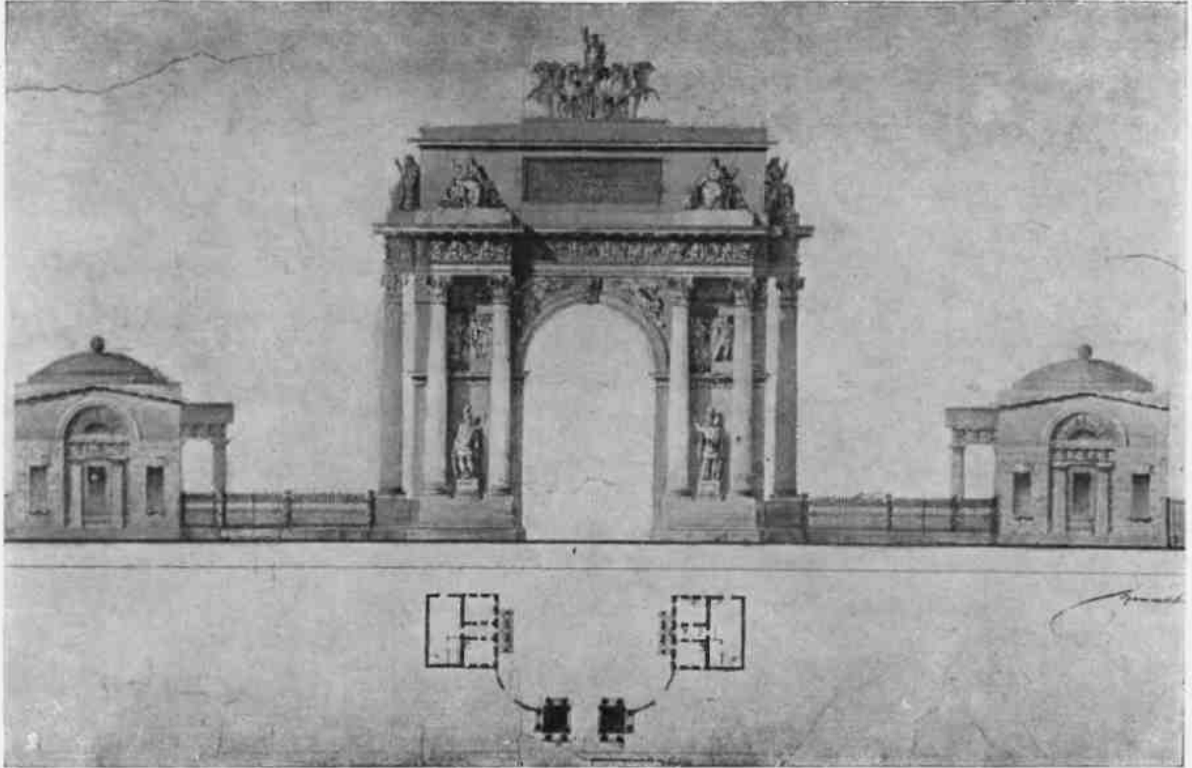




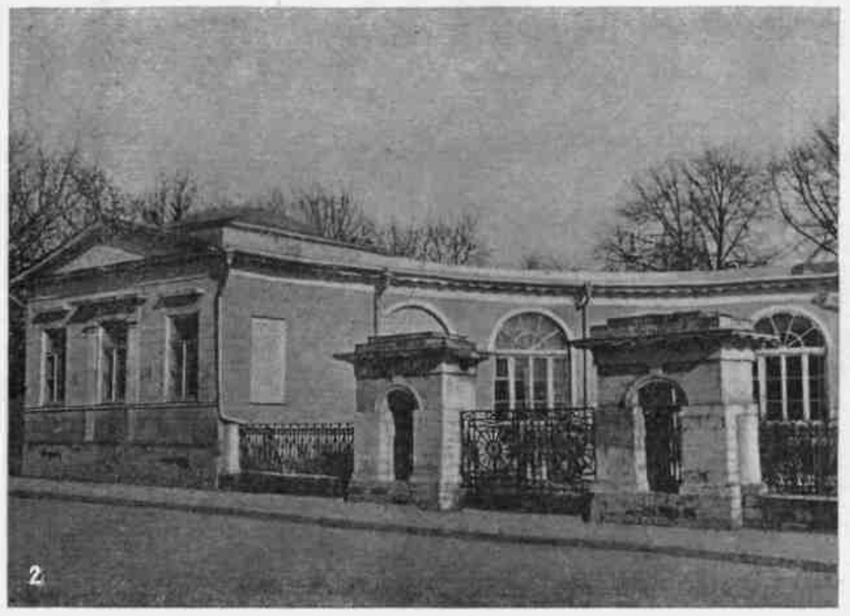


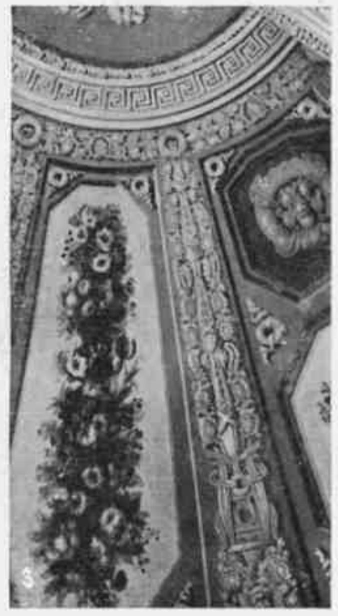
Провиантские склады в Москве. 1832—1835 гг. Проект 1821 г. Арх. В. П. Стасов. 1. Вид с Остоженки. 2. Фрагмент стены со скульптурным венком. 3. Фрагмент решетки



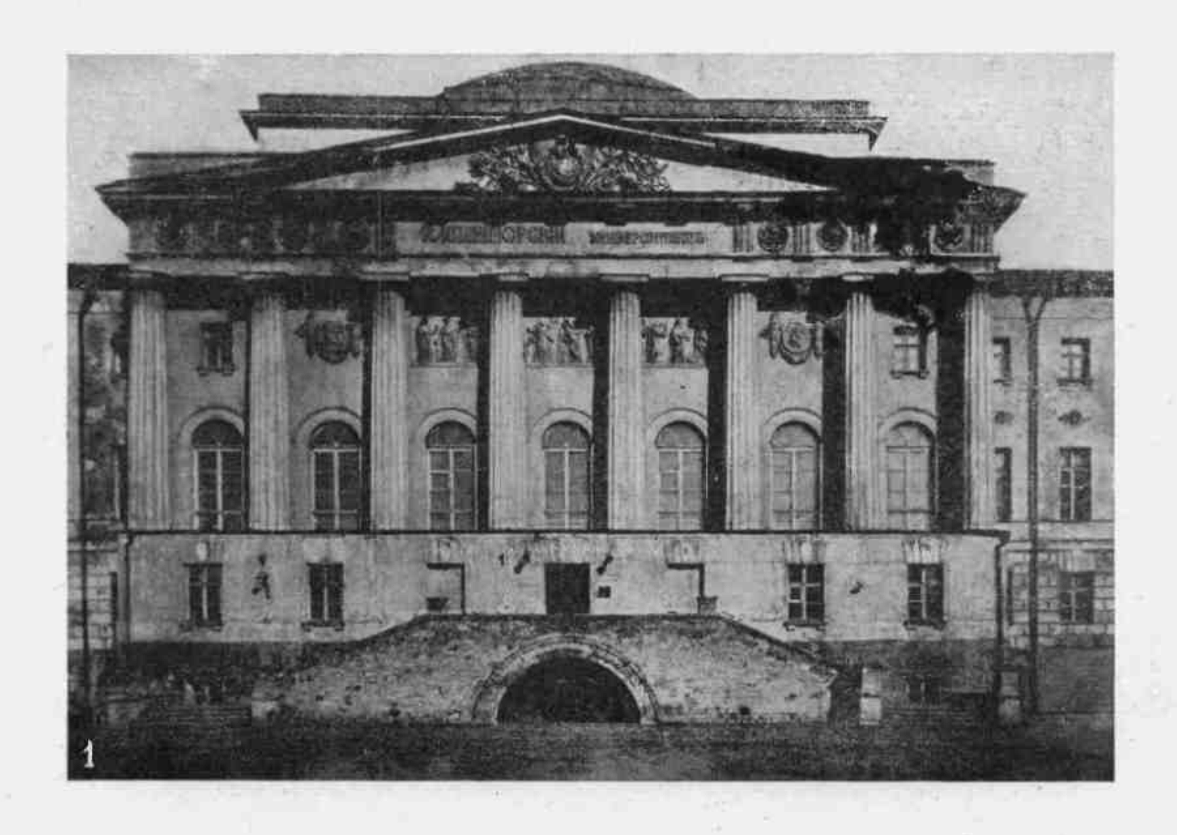


Москва. 1. Большой театр. 1821—1824 гг. Арх. О. И. Бове и А. А. Михайлов 2-й (с оригинального чертежа О. И. Бове). 2. Триумфальные ворота. 1827—1834 гг. Арх. О. И. Бове (с оригинального чертежа О. И. Бове)





Дом Н. С. Гагарина (Книжная палата) на Новинском бульваре в Москве. 1817 г. Арх. О. И. Бове.
1. Центральная часть дома. 2. Фасад флигеля. 3. Деталь лепки и росписи интерьера



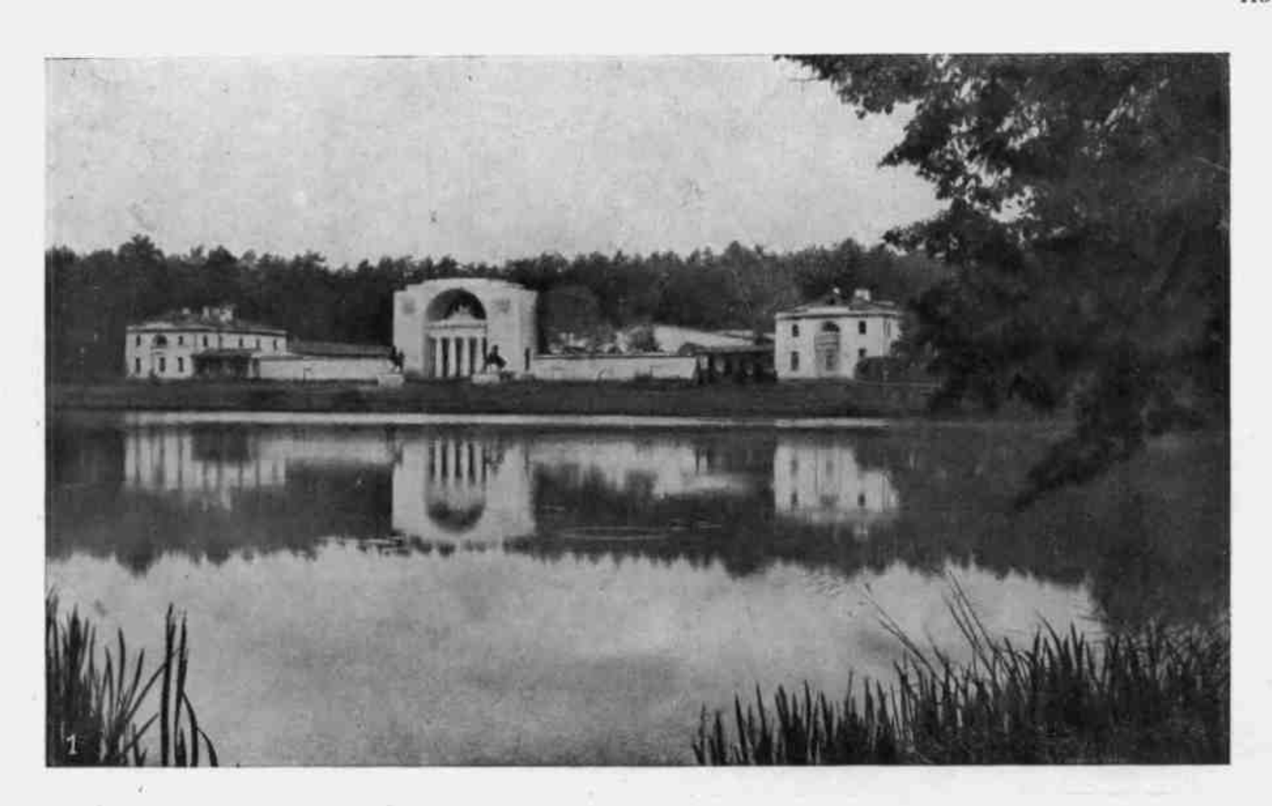


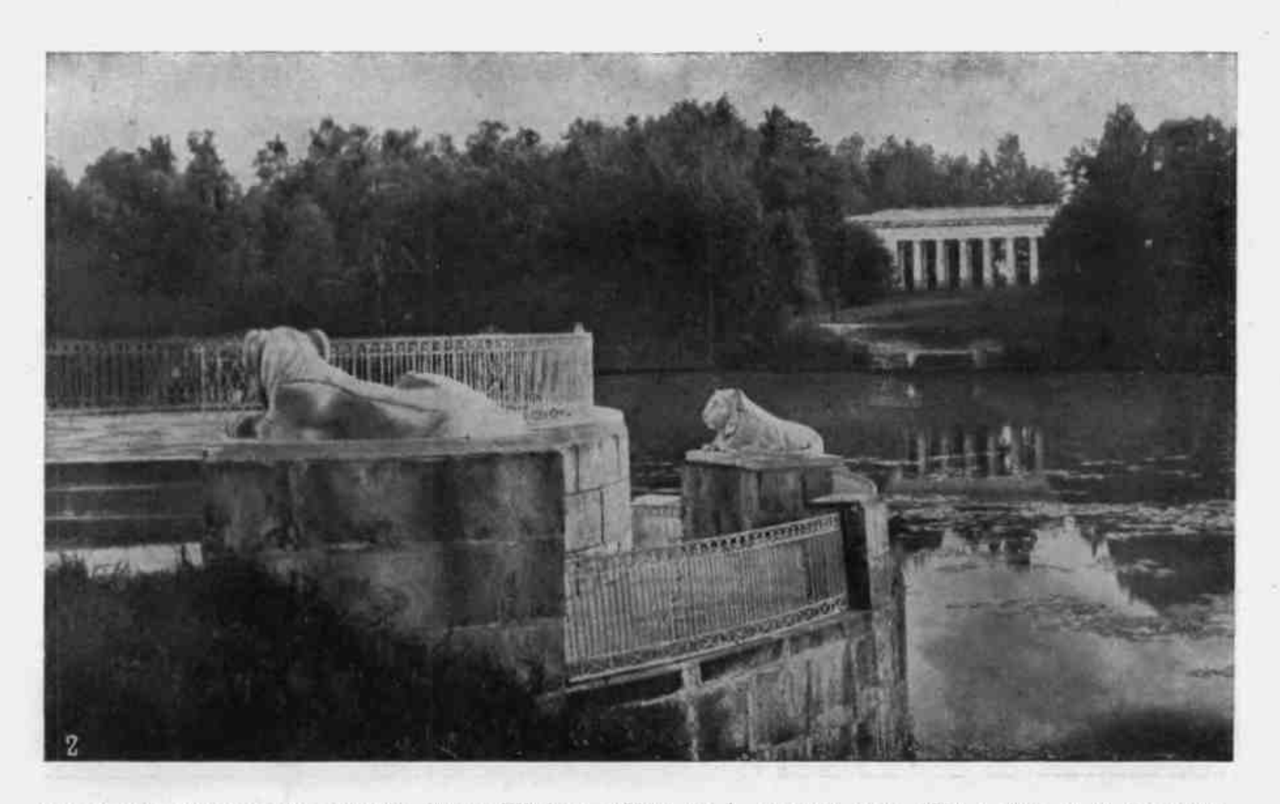
Москва. 1. Университет. 1786—1793 гг. Арх. М. Ф. Казаков. Восстановлен в 1817—1819 гг. Арх. Д. И. Жилярди. 2. Дом Лунина на Никитском бульваре. 1823 г. Арх. Д. И. Жилярди



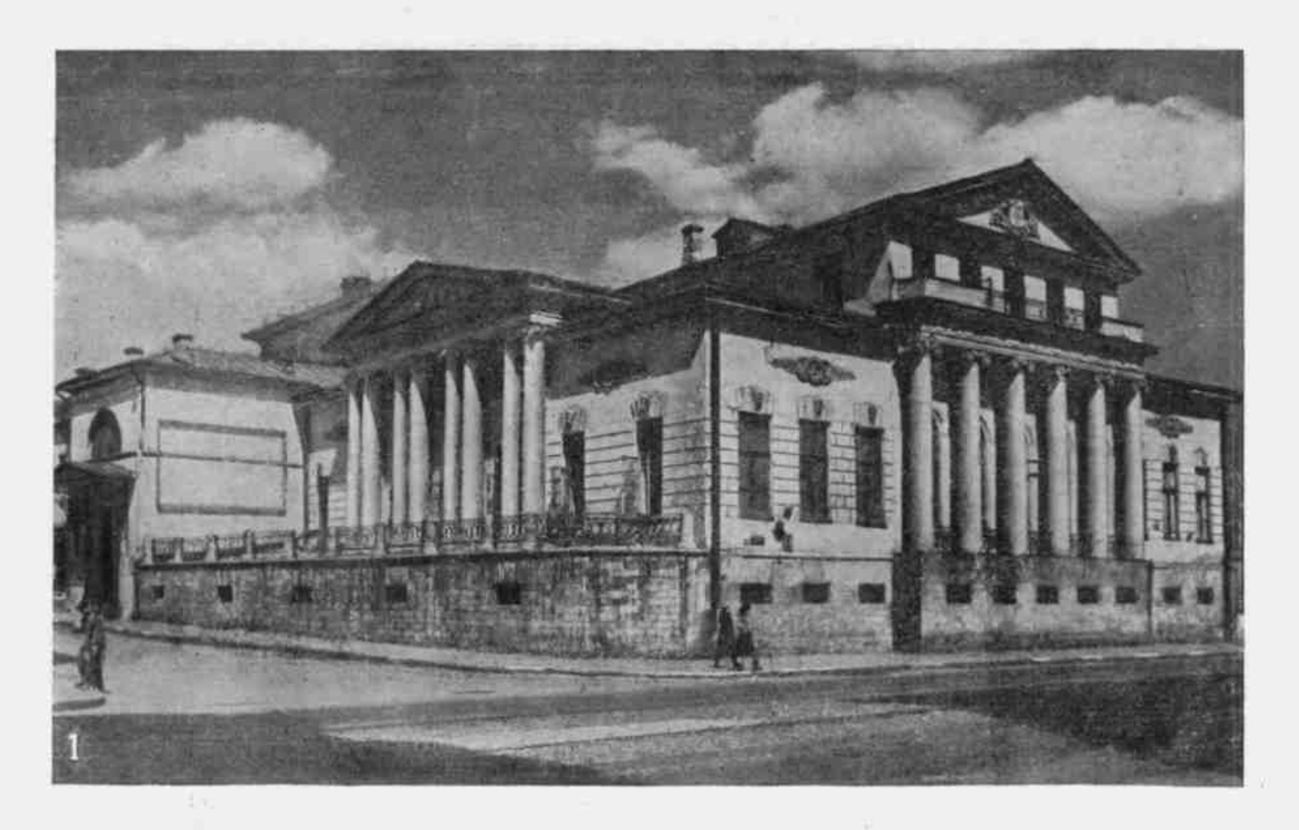


Дом-усадьба Найденова в Москве. 1829—1831 гг. Арх. Д. И. Жилярди. 1. Фасад главного дома. 2. Торцовый фасад. 3. Чайный павильон





Кузьминки, подмосковная усадьба. Конец XVIII в. — 1820-е гг. 1. Конный двор. 1820 г. Арх. Д. И. Жилярди. 2. Пристань и пропилеи. 1820 г. Арх. Д. И. Жилярди



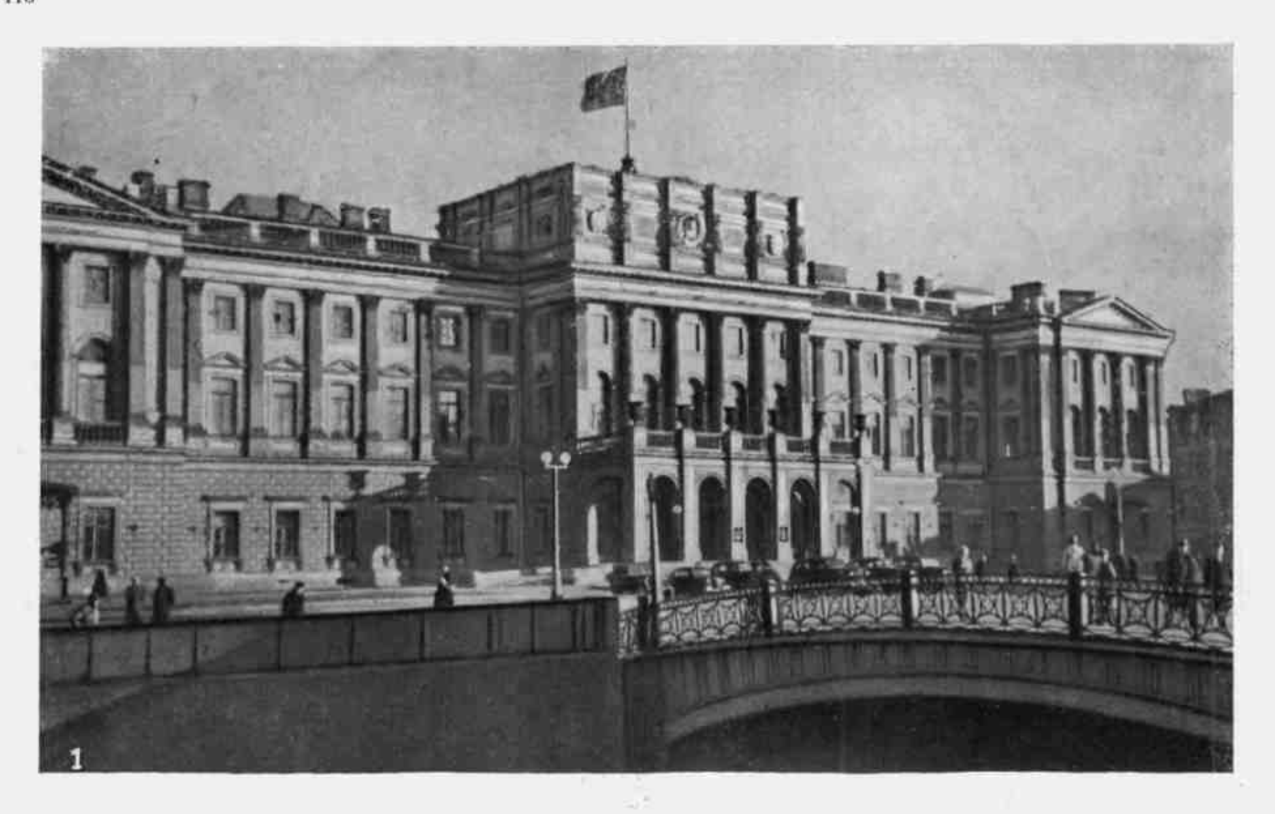


Москва. 1. Дом Селезневых на Пречистенке. Начало XIX в. 2. Дом Станицкой на Пречистенке. 1817—1822 гг. Арх. А. Г. Григорьев





1. Ярославль. Торговые ряды. 1813—1831 гг. Арх. Паньков. 2. Калуга. Дом Кологривовых. 1805—1808 гг.







Петербург. 1. Мариинский дворец. 1839—1845 гг. Арх. А. И. Штакеншнейдер. Москва. 2. Храм Христа Спасителя. 1837—1883 гг. Арх. К. А. Тон. 3. Исторический музей. 1875—1883 гг. Арх. В. И. Шервуд

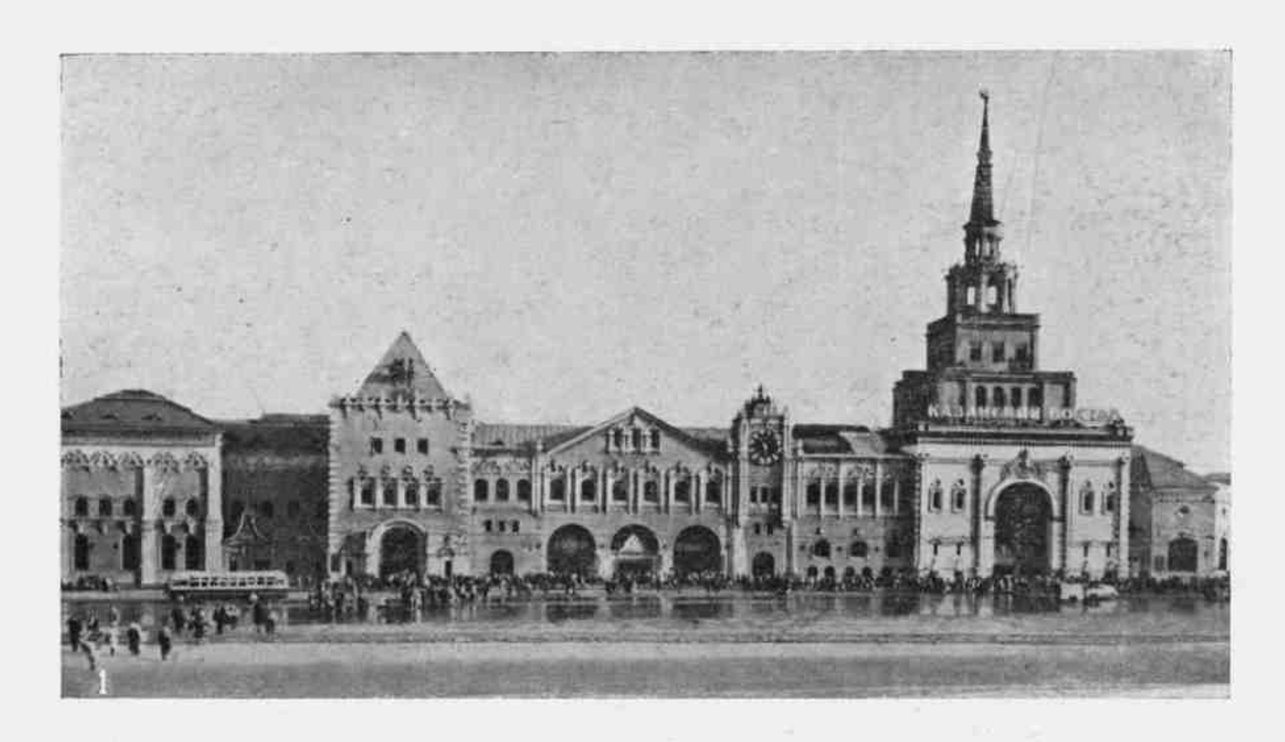


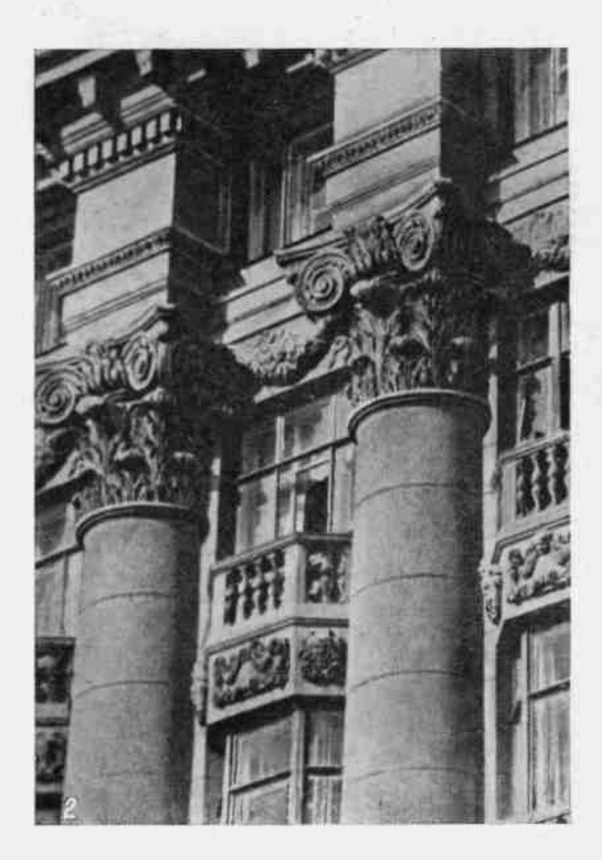


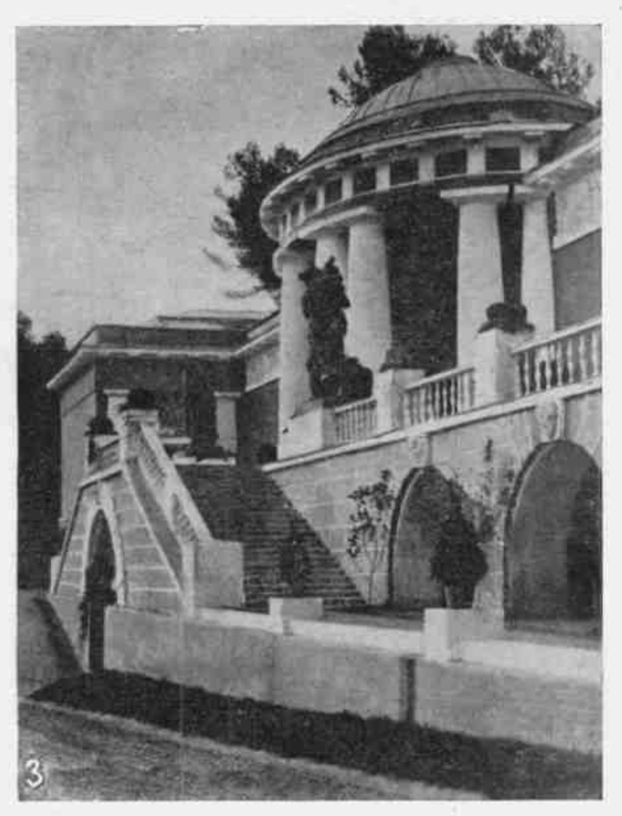




Петербург. 1. Дом Циммермана на Каменноостровском проспекте. Начало XX в Арх. Ф. И. Лидваль. 4. Пассаж на Литейном проспекте. 1912—1913 гг. Арх. Н. В. Васильев. Москва. 2. Дом Рябушинского. Начало XX в. Арх. Ф. О. Шехтель. 3. Купеческий клуб (ныне театр Ленинского комсомола). 1907—1908 гг. Арх. И. А. Иванов-Шиц







1. Казанский вокзал в Москве. Начат в 1914 г. Арх. А. В. Щусев. 2. Дом Маркова на Каменноостровском проспекте в Петербурге. Начало XX в. Арх. В. А. Щуко. Фрагмент фасада. 3. Русский павильон на выставке 1911 г. в Риме. Арх. В. А. Щуко. Фрагмент фасада







Москва. 1. Дом Щербатова на Новинском бульваре. 1911—1913 гг. Арх. А. И. Таманян.
2. Дом Тарасова на Спиридоновке. 1912 г. Арх. И. В. Жолтовский.
Петербург. 3. Дом Абамелек-Лазарева. 1912 г. Арх. И. А. Фомин

ПРИЛОЖЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРА

Литература по истории русской архитектуры весьма обширна, однако она посвящена преимущественно изучению отдельных периодов в развитии русского зодчества или творчеству отдельных мастеров, архитектуре отдельных городов, ансамблей, сооружений. До настоящего времени мы не имеем ни одной работы, которая дала бы полную и законченную картину истории развития русского зодчества.

Следует также отметить, что значительная часть имеющейся литературы, особенно изданной в дореволюционное время, устарела как по фактическому материалу, так и потому, что она весьма далека от научного, марксистского метода в изложении и анализе явлений в истории зодчества.

Большинство старых работ, посвященных отдельным периодам или памятникам русской архитектуры, имеет общий существенный недостаток — они трактуют архитектурные явления в отрыве от исторической обстановки, в архитектурном анализе отрывают форму от содержания, считают ее решающей в оценке архитектуры и, как правило, совершенно игнорируют вопросы идейного содержания архитектуры.

Одна из первых попыток изложить общую историю русской архитектуры принадлежит А. М. Павлинову. Его «История русской архитектуры», изданная в 1894 г., в настоящее время устарела как по содержанию, так и по методу изложения. А. М. Павлинов в своем курсе ограничился изложением истории древнерусской архитектуры, кончая XVII в., так как русское зодчество последующего времени он считал не самостоятельным, подражательным.

Обширный раздел, посвященный архитектуре, в многотомной истории русского искусства под ред. И. Э. Грабаря, изданной в 1909—1915 гг., до настоящего времени является наиболее полным и обстоятельным обзором истории русской архитектуры, хотя это издание осталось незаконченным, — в нем отсутствует такой важнейший раздел, как архитектура Москвы и провинции XVIII и XIX вв. Посвященные архитектуре тома этого издания содержат большой и в значительной части впервые опубликованный материал по истории русского зодчества.

Однако в настоящее время как фактический материал этого издания, так и метод обобщения и изложения его в значительной мере устарели. Как и в других старых изданиях, роль иностранных архитекторов в России и роль иноземных влияний в русской архитектуре здесь преувеличены.

В книгах А. И. Некрасова («Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII вв.» М., 1936, «Русский ампир». М., 1935 и др.) имеются попытки обобщить новые, послереволюционные исследования по истории русской архитектуры, однако вульгарно-социологический, формалистический метод изложения и преклонение перед «иноземными влияниями» лишают эти работы серьезного научного значения.

Из специальных исследований большого внимания заслуживают книга И. Е. Забелина «Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве» (1900 г.), не утратившая своего значения и до настоящего времени, и незаконченный труд А. А. Потапова «Очерк древней русской гражданской архитектуры», изданный в 1902—1903 гг. В этой работе впервые был обобщен большой и ценный материал по древнерусскому гражданскому зодчеству, однако многие выводы и реконструкции первоначального вида зданий, сделанные Потаповым, не могут быть приняты теперь без критической проверки.

М. В. Красовский опубликовал обширный материал по деревянному зодчеству в книге «Курс истории русской архитектуры. Ч. I. Деревянное зодчество», изданной им в 1916 г. Достоинство этой книги составляют профессиональный подход к публикации материала и полнота подбора чертежей. Книга того же автора «Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества» (М., 1911) имеет более ограниченный характер, так как развитие московского церковного зодчества излагается в ней изолированно и в отрыве от остального строительства.

Изданная в 1942 г. книга С. Я. Забелло, В. Н. Иванова и П. Н. Максимова «Русское деревянное зодчество» содержит новые материалы и подытоживает исследовательскую работу в этой области, проведенную в советское время. Авторам этой работы на многочисленных примерах гражданского, культового и утилитарного строительства удалось показать выдающееся значение русской деревянной архитектуры и ее высокую художественную ценность. Недостатком книги является отсутствие показа исторического развития деревянного зодчества в связи с социально-экономическим и культурным развитием русского народа.

Полезными для изучения русской архитектуры являются изданные в 1934 г. «Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв.» Н. Н. Воронина. В этой книге впервые были изучены вопросы древнерусской архитектурной практики и связи архитектуры с материаль-

ной культурой общества. Другая работа Н. В. Воронина «Памятники Владимиро-Суздальского зодчества XI—XIII вв., изданная в 1945 г., дает хотя и краткое, но последовательное и ясное изложение особенностей владимиро-суздальской архитектуры.

Среди увражей, содержащих обмеры выдающихся памятников русского зодчества, необходимо отметить дореволюционные издания: Ф. Ф. Рихтера «Памятники древнего русского зодчества», тетр. 1—5, М. 1851—1856, В. В. Суслова «Памятники древнего русского зодчества», вып. 1—7 (Спб. 1895—1901) и «Памятники древнерусского искусства», вып. 1—4 (Спб. 1908—1912). Следует, однако, указать, что материалы опубликованные в этих изданиях, не всегда отличаются научной точностью обмеров и реконструкций. Более точные научные обмеры и исследования отдельных памятников русской архитектуры можно найти в изданиях Академии архитектуры СССР «Памятники русской архитектуры».

Ценный документальный и графический материал по русской архитектуре XVIII—XIX вв. (собранный И. А. Фоминым) содержится в книге «Историческая выставка архитектуры 1911 года» (Спб. 1912), которая главным образом посвящена архитектуре Петербурга классического периода.

Отдельным мастерам посвящены монографии — А. Матвеева «Растрелли» (Л. 1938), В. Л. Снегирева «Знаменитый зодчий В. И. Баженов» (М., 1950), И. Е. Бондаренко «М. Ф. Казаков» (М. 1938), Н. Белехова и А. Петрова «Иван Старов» (М. 1950, Г. Ощепкова «Архитектор Томон» (М. 1950), Г. Гримма, «Архитектор А. Захаров» (М. 1940), В. Панова «Архитектор А. Н. Воронихин» (М. 1937), В. Пилявского «Зодчий Росси» (М.-Л. 1951) и др.

Из специальных исследований следует отметить книгу С. В. Безсонова «Крепостные архитекторы» (М. 1938), в которой на большом фактическом материале систематизирована и показана огромная роль талантливых архитекторов из народа в развитии русского зодчества.

В библиографии, составленной применительно к каждой главе учебника, перечислены работы, из которых можно почерпнуть более подробные сведения по отдельным периодам, мастерам и сооружениям русского зодчества.

* * *

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА

Маркс К. Хронологические выписки. «Архив Маркса и Энгельса». Т. V. С. 215—230; 340—348 (О державе Чингис-хана; о борьбе русского народа с немецкими рыцарями).

Маркс К. Хронологические выписки. «Архив Маркса и Энгельса». Т. VI. С. 169—170 (О монголах в конце XIV в.).

Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Сочинения. Т XVI. Ч. 1. С. 3—153.

Энгельс Ф. [О разложении феодализма и развитии буржуазии].— Сочинения. Т. XVI. Ч. 1. С. 450 (Об Иване III).

Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? Сочинения. Изд. 4. Т. 1. С. 137—138 (О формировании централизованного государства и образовании всероссийского рынка).

Ленин В. И. Развитие капитализма в России. Сочинения. Изд. 4. Т. 3. С. 157—175 (О крепостном помещичьем хозяйстве).

Ленин В. И. Проект речи по аграрному вопросу во Второй государственной думе. Сочинения. Изд. 4. Т. 12. С. 237 (О смердах в XI в.)

Ленин В. И. Аграрный вопрос в России к концу XIX века. Сочинения. Изд. 4. Т. 15. С. 112—116 (Об организации помещичьего хозяйства при крепостном праве).

Ленин В. И. Как социалисты-революционеры подводят итоги революции и как революция подвела итоги социалистам-революционерам. Сочинения. Изд. 4. Т. 15. С. 308 (Характеристика русского самодержавия XVII, XVIII и XIX вв.).

Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати в России. Сочинения. Изд. 4. Т. 20. С. 223—230.

Ленин В. И. О национальной гордости великороссов. Сочинения. Изд. 4. Т. 21. С. 85 (О Радищеве и декабристах).

Ленин В. И. О «левом» ребячестве и о мелкобуржуазности. Сочинения. Изд. 4. Т. 27. С. 307 (О Петре I).

Сталин И. В. Марксизм и национальный вопрос. Сочинения. Т. 2. С. 290—367.

Сталин И. В. Речь на Первом Всесоюзном съезде колхозников-ударников 19 февраля 1933 г. В кн.: Вопросы ленинизма. Изд. 11. С. 412 (О рабовладельческой и крепостнической формах эксплоатации).

Сталин И. В. Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом 13 декабря 1931 года. М. Госполитиздат. 1938. С. 3. (О Петре I). С. 7—9. (О крестьянских войнах).

Сталин И. В. О статье Энгельса «Внешняя политика русского царизма». В кн.: К изучению истории. Сборник [М.] Высшая парт. школа при ЦК ВКП(б). [1946], с. 39—45. См. также «Большевик». М. 1941. № 9, с. 1—5.

Сталин И. В. Относительно марксизма в языкознании. «Большевик». М. 1950. № 12, с. 1—14.

Сталин И. В. К некоторым вопросам языкознания Ответ товарищу Е. Крашенинниковой. «Большевик». М. 1950. № 12, с. 15—18.

Сталин И. В., Жданов А. А. и Киров С. М. Замечания по поводу конспекта учебника по истории СССР. В кн.: К изучению истории. Сборник. [М.] Высшая парт. школа при ЦК ВКП(б). [1946], с. 21—23.

История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). Краткий курс. Под ред. Комиссии ЦК ВКП(б). М. Госполитиздат. 1950. 352 с.

Жданов А. А. Доклад тов. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». М. 1946. 39 с.

Жданов А. А. Вступительная речь и выступление тов. А. А. Жданова на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б).— В кн.: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М. 1948, с. 5—10, 132—148.

ОБЩИЕ РАБОТЫ

Безсонов С. В. Крепостные архитекторы. I. Опыт исторического исследования. II. Словарь крепостных архитекторов.— М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1938. 144 с., с илл.

Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. I—VI. М. [1909—1915].
Забелин И. Е. Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М. 1900. 160 с., с илл.
Згура В. В. Старые русские архитекторы. М.—Пг. Гос. изд-во. 1923. 62с., 8 вкл. л. илл.
Павлинов А. М. История русской архитектуры. М. 1894. 265 с., с илл.
Русская архитектура. Доклады, прочитанные в связи с декадником по русской архитектуре в Москве в апреле 1939 г. Под ред. В. А. Шкварикова. М. Акад. архитектуры СССР. 1940. 246 с., с илл. (Комитет по делам искусств при СНК СССР. Союз советских архитекторов СССР. Акад. архитектуры СССР).
Снегирев В. Л. Московское зодчество. Очерки по истории русского зодчества XIV—XIX веков. М. Московский рабочий. 1948. 292 с., с илл.

К главе первой

АРХИТЕКТУРА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН ДРЕВНЕЙШЕГО ПЕРИОДА

История культуры древней Руси. Под ред. Б. Д. Грекова и М И. Артамонова. Т. I. Домонгольский период. Материальная культура. М.—Л. 1948. 484 с., 8 л. илл. (Акад. наук СССР. Ин-т истории материальной культуры. Ин-т истории).
Рыбаков Б. А. Древности Чернигова. Материалы и исследования по археологии СССР. М.—Л. 1949. № 11, с. 7—93.
Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 1—6.— Спб. 1889—1899.
Третьяков П. Н. Восточнославянские племена. М.—Л. 1948. 184 с. (Акад. наук. СССР. Научно-попул. серия).

К главе второй

АРХИТЕКТУРА КИЕВСКОГО ГОСУДАРСТВА

Айналов Д. и Редин Е. Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри. Харьков. 1899. 58 с., с илл.
Асеев Ю. С. Орнаменты Софии Киевской. Под общей ред. И. А. Грабовского. Киев. 1949. 65 с., с илл. (Акад. архитектуры УССР. Гос. архитектурно-исторический заповедник. Софийский музей).
Греков Б. Д. Киевская Русь. М. Учпедгиз. 1950. 511 с.
Каргер М. Археологические исследования древнего Киева. Киев. 1950. 251 с., с илл. (Акад. наук УССР. Ин-т археологии. Акад. наук СССР. Ин-т истории материальной культуры).
Каргер М. Новгород Великий. М. 1946. 184 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общ. ред. В. А. Веснина).
Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.—Л. «Искусство». 1947. 180 с., 142 л. илл.
Лихачев Д. С. Национальное самосознание древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVII вв. М.—Л. 1945. 120 с. (Акад. наук СССР. Научно-попул. серия).
Строков А. и Богусевич В. Новгород Великий. (Пособие для экскурсантов и туристов). Под общей ред. Б. Д. Грекова. Л. 1939. 256 с., 33 л. илл. (Акад. наук СССР. Новгородская секция Ин-та истории).

К главе третьей

АРХИТЕКТУРА ПЕРИОДА ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ

Воронин Н. Н. Древнерусские города. М.—Л. 1945. 104 с., 30 л. илл. (Акад. наук. СССР. Научно-попул. серия).
Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М. Акад. наук СССР. 1948. 792 с., 9 л. илл.

Архитектура периода дробления Руси на удельные княжества (XII—XIII вв.)

Архитектурні пам'ятниці. Київ. 1950. 120 с., с илл. (Акад. архитектурі УРСР. Ин-т історії и теорії архитектурі)
Барановский П. Д. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове —В кн.: Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М.—Л. 1948 г. С. 13—34 (Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств).
Безсонов С. В. Архитектура Западной Украины. М. Акад. архитектуры СССР. 1946. 95 с., с илл.
Бобринский А. А. Резной камень в России. (Вып. 1. Соборы Владимиро-Суздальской области XII—XIII ст.) М. 1916. 22 с., 41 л. илл.
Бранденбург Н. Е. Старая Ладога. (Рисунки и техническое описание акад. В. В. Суслова). Спб. 1896. 323 с., с илл.
Варганов А. Суздаль. М. 1944. 64 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Воронин Н. Н. Владимир. М. 1945. 68 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Воронин Н. Н. Памятники владимиро-суздальского зодчества XI—XIII веков. М.—Л. 1945. 91 с., с илл., 20 л. илл. (Акад. наук СССР. Научно-попул. серия).
Покрышкин П. П. Отчет о капитальном ремонте Спасо-Нередицкой церкви в 1903 и 1904 годах. Спб. 1906. 36 с., с илл. (Материалы по археологии России, № 30).
Хозеров И. М. К исследованию конструкции Спасского храма в Полоцке. Смоленск. 1928. 21 с.

Архитектура периода объединения русских земель вокруг Москвы (XIV в. и первая половина XV в.)

1. Архитектура Новгорода и Пскова

Каргер М. Новгород Великий. М. 1946. 184 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.—Л. «Искусство». 1947. 180 с., 142 л. илл.
Окулич-Казарин Н. Ф. Спутник по древнему Пскову. Изд. 2. Псков. 1913. III, VII, 321 с., с илл. 65 л илл.
Строков А. и Богусевич В. Новгород Великий. (Пособие для экскурсантов и туристов). Под общей ред. Б. Д. Грекова. Л. 1939. 256 с., с илл., 33 л. илл. (Акад. наук СССР. Новгородская секция Ин-та истории).

2. Раннемосковское зодчество

Брунов Н. И. К вопросу о ранне-московском зодчестве. В кн: Труды Секции археологии Ин-та археологии и искусствознания РАНИОН. IV. М. 1928. С. 93—106, с илл.

Виноградов Н. Д. Троице-Сергиева лавра. М. 1944. 64 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Голубинский Е. Преподобный Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра. Изд. 2. М. О-во истории и древностей российских. 1909. VI, 423 с., с илл.
Максимов П. Н. Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве. В кн.: Архитектурные памятники Москвы. XV—XVII века. Новые исследования М. 1947. С. 8—32, с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры).
Тихомиров Н. Звенигород. М. 1948. 47 с., 13 л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Инт-т истории и теории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).

К главе четвертой

АРХИТЕКТУРА МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА (КОНЕЦ XV в.—XVII в.)

Бартенев С. П. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. 1—2. М. 1912—1916.
Безсонов С. В. Барма и Посник. (XVI в.). В кн.: Люди русской науки. Т. II. М.—Л. 1948. С. 1103—1107, с илл.
Безсонов С. В. Монастырь «Новый Иерусалим». (Исторический очерк). В кн.; Щусев А. В. Проект восстановления города Истры. М. 1946. С. 27—32.
Безсонов С. В. Ростов Великий. М. 1945. 94 с. с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Брунов Н. И. Московский Кремль. М. Акад. архитектуры СССР. 1948. 29 с., 15 л. илл. (Беседы об архитектуре. Под общей ред. Б. М. Иофана).
Виноградов Н. Д. Троице-Сергиева Лавра. М. 1944. 64 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Воронин Н. Н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М. 1934. 131 с., с илл.
Горностаев Ф. Ф. Очерк древнего зодчества Москвы. В кн.: Путеводитель по Москве. Под ред. И. П. Машкова. М. 1913. С. III—CCI, с илл.
Давид Л. А. Церковь Трифона в Напрудном. В кн.: Архитектурные памятники Москвы. XV—XVII века. Новые исследования. М. 1947. С. 33—54, с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры).
Забелин И. Е. История города Москвы. Ч. 1. М. 1902. XX. 635 с.
Забелло С. Я., Иванов В. Н. и Максимов П. Н. Русское деревянное зодчество М. 1942. 74 с., 214 с. илл. (Акад. архитектуры СССР. Кабинет теории и истории архитектуры. Памятники русской архитектуры).
Иванов В. Н. Ярославль. М. 1946. 116 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т теории и истории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Ильин М. А. Рязань. М. 1945. 108 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т теории и истории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Кипарисова А. А. Тула. М. 1948. 67 с., с илл., 12 л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Красовский М. Курс истории русской архитектуры. Ч. 1. Деревянное зодчество. Пг. 1916. 408 с., с илл.
Красовский М. Очерк итории Московского периода древнерусского церковного зодчества (от основания Москвы до конца 1-й четверти XVIII в.) М. 1911. IX, 432 с., с илл.
Машков И. П. Архитектура Ново-Девичьего монастыря в Москве.— М. Акад. архитектуры СССР. 1949. 134 с., с илл.
Михайловский Е. В. Углич. М. 1948. 55 с., 15 л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Никольский Н. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до 2-й четверти XVII века (1397—1625). Т. I. Вып. 1—2. Спб. 1897—1910.
Павлинов А. М. Древности ярославские и ростовские. М. 1892. 40 с., с илл.
По Москве. Прогулки по Москве и ее художественным и просветительным учреждениям. Под ред. Н. А. Гейнике [и др.] М. М. и С. Сабашниковы. 1917. XI, 672 с., 30 л. илл.
Подключников В. Н. Коломенское. М. 1944. 64 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).
Подключников В. Н. Три памятника XVII столетия. Церковь в Филях. Церковь в Уборах. Церковь в Троицком-Лыкове. М. 1945. 22 с., XXXV л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Памятники русской архитектуры. V).
Потапов А. А. Очерк древней русской гражданской архитектуры. Вып. 1—2. М. 1902—1903.
Разов Д. В. Ансамбль палат Аверкия Кириллова. В кн.: Архитектурные памятники Москвы XV—XVII века. Новые исследования М. 1947. С. 76—100, с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры).
Рихтер Ф. Ф. Памятники древнего русского зодчества, снятые на месте и изданные при Моск. дворцовом архитектурном училище. Тетр. 1—5. М. 1851—1856.
Роговин Н. Е. [Церковь] Вознесения в Коломенском (XVI век). М. 1942. 23 с., с илл., XX л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Кабинет теории и истории архитектуры. Памятники русской архитектуры. I).
Снегирев В. Л. Аристотель Фиораванти и перестройка Московского Кремля. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1935. 127 с., с илл. (Мастера архитектуры. Жизнь и творчество знаменитых зодчих).
Соболев Н. Н. Василий Блаженный. (Покровский собор). Под ред. Д. П. Сухова. М. 1949. 15 с., 44 л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Памятники русской архитектуры. I).
Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.—Л. 1934. 477 с., с илл.
Соболев Н. Н. Русский орнамент. Камень. Дерево. Керамика. Железо. Стенопись. Набойка. М. 1948 173 с., с илл. (Главное управление по художественной промышленности Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР).
Султанов Н. В. Остатки Якутского острога и некоторые другие памятники деревянного зодчества в Сибири. Спб. 1907. 154 с., с илл., 18 л. илл. (Известия Археологической комиссии. Вып. 24).
Суслов В. В. Памятники древнего русского зодчества. Вып. 1—7. Спб. 1895—1901.
Суслов В. В. Памятники древнерусского искусства Вып. 1—4. Спб. 1908—1912.

Сухов Д. П. Новое в архитектуре Василия Блаженного. В кн.: Вопросы реставрации. 1-й Сборник Центр. Гос. реставрационных мастерских. Под ред. И. Грабаря. М. 1926. С. 179—185.

Филиппов А. В. Древнерусские изразцы. Вып. 1. XV—XVII века. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1938. 92 с., с илл.

Фуфаев А. С. Собор Московского Рождественского монастыря. В кн.: Архитектурные памятники Москвы. XV—XVII века. Новые исследования. М. 1947. С. 55—75, с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры).

Эдинг Б. Ростов Великий. Углич. Памятники художественной старины. М. [1913]. 199 с., с илл.

К главе пятой

АРХИТЕКТУРА ВРЕМЕНИ ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ (1700—1760 гг.)

Архитектурный архив. I. М. 1946. 143 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры).

Бондаренко И. Е. Архитектурные памятники Москвы. Вып. 1—2—3. М. 1904—1905.

Гольденберг П. И. Старая Москва. М 1947. 95 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР).

Земцов С. М. Ораниенбаум. М. 1946. 92 с., с илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).

Историческая выставка архитектуры. 1911. Спб. 1912. 336, X с., с илл.

Коваленская Н. Н. История русского искусства XVIII века. М.—Л. «Искусство». 1940. 257 с., с илл.

Матвеев А. Растрелли. Л. «Искусство». 1938. 227 с., с илл.

Михайлов А. И. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. В. кн.: Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры [Академии архитектуры СССР]. Вып. 2. М. 1940 С. 7—19.

Пилявский В. И. Петродворец (б. Петергоф). М. 1949. 64 с., 20 л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).

Пилявский В. И. Петропавловская крепость. Л.—М. Гос. архитектурное изд-во. 1950. 96 с., с илл. (Союз советских архитекторов. Ленингр. отделение. Архитектурные ансамбли Ленинграда).

Шквариков В. А. Планировка городов России XVIII и начала XIX века. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1939. 256 с., с илл.

К главе шестой

АРХИТЕКТУРА ДВОРЯНСКОЙ ИМПЕРИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII И ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКОВ (1760—1850 гг.)

Безсонов С. В. Архангельское. Подмосковная усадьба. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1937. 271 с., с илл.

Гольденберг П. и Гольденберг Б. Планировка жилого квартала Москвы XVII, XVIII и XIX вв. М.—Л. 1935. 181 с., с илл., 7 л. планов.

Гримм Г. Г. Архитектура перекрытий русского классицизма. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1939. 216 с., с илл.

Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Сборник статей. Под ред. И. Грабаря. М.—Л. 1948. 480 с., с илл. (Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств).

Шквариков В. А. Планировка городов России XVIII и начала XIX века. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1939. 256 с., с илл.

Архитектура второй половины XVIII века

«Архитектура и строительство». М. 1949. № 8. Статьи, посвященные 150-летию со дня смерти В. И. Баженова.

«Архитектура СССР». М. 1937. № 2. Статьи, посвященные 200-летию со дня рождения В. И. Баженова.

«Архитектура СССР». М. 1938. № 10. Статьи, посвященные 200-летию со дня рождения М. Ф. Казакова.

Безсонов С. В. Дом Исторического музея, бывш. Кологривовой, в гор. Калуге. Калуга. 1928. 31 с., 8 л. илл. (Классицизм в калужском гражданском зодчестве. I).

Безсонов С. В. Калужский гостиный двор. Калуга. 1929. 37 с., 10 л. илл. (Классицизм в калужском гражданском зодчестве. III).

Безсонов С. В. Калужский деревянный ампир. Калуга. 1928. 30 с., 10 л. илл. (Классицизм в калужском гражданском зодчестве. II).

Безсонов С. В. Калужский купеческий ампир. — Калуга. 1930. 36 с., 9 л. илл. (Классицизм в калужском гражданском зодчестве. IV).

Белехов Н. Н. и Петров А. Н. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М. Гос. изд-во архитектуры и градостроительства. 1950. 180 с., 15 л. илл. (Мастера русской архитектуры).

Бондаренко И. Е. Архитектор Матвей Федорович Казаков. 1738—1813. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1938. 55 с., с илл.

Згура В. В. Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым. М. 1928. 166 с., 10 л. илл.

Земцов С. М. Павловск. М. 1947. 48 с., 30 л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).

Коваленская Н. Н. История русского искусства XVIII века. М.—Л. «Искусство». 1940. 257 с., с илл.

Михайлов А. И. Архитектор Старов. К 200-летию со дня рождения. М. 1944. 40 с., с илл. (Управление по делам архитектуры при СНК РСФСР).

Панкова О. Усадьба Кусково. Очерк-путеводитель. М.—Л. «Искусство». 1940. 94 с., с илл.

Проекты и рисунки архитектора В. И. Баженова. 1737—1799. Альбом автотипий. Вступ. статья Е. А. Белецкой. М. Акад. архитектуры СССР. 1949. 14 с., 24 л. илл.

Проекты и рисунки архитектора М. Ф. Казакова. 1738—1813. Альбом фототипий. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1938. 5 с., 15 л. илл.

Снегирев В. Л. Архитектор В. И. Баженов. Очерк жизни и творчества. К 200-летию со дня рождения. М. 1937. 188 с., с илл.

Снегирев В. Л. Знаменитый зодчий Василий Иванович Баженов. [1737—1799]. М. «Московский рабочий». 1950. 248 с., с илл.

Соловьев К. А. Останкино. М. 1944. 64 с., с илл. Акад. архитектуры СССР. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).

Талепоровский В. Н. Чарльз Камерон. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1939. 240 с., с илл. (Мастера архитектуры русского классицизма).

Торопов С. А. Подмосковные усадьбы. М. 1947. 39 с., 30 л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Сокровища русского зодчества. Под общей ред. В. А. Веснина).

Архитектура первой половины XIX века

Аплаксин А. Казанский собор. Историческое исследование о соборе и его описание. Спб. 1911. 81, 90 с., 75 л. илл.

Архитектор В. П. Стасов. [1769—1848]. Материалы к изучению творчества. [Отв. ред. А. В. Щусев]. М. 1950. 88 с., 11 л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Мастера русской архитектуры).

Гермонт Г. Решетки Ленинграда и его окрестностей. Вступ. очерк В. Курбатова. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1938. 30 с., 80 с. илл.

Гримм Г. Г. Архитектор Андреян Захаров. Жизнь и творчество. М. Гос. архитектурное изд-во. 1940. 66 с., 33 л. илл. (Мастера архитектуры русского классицизма).

Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX века. М. «Искусство». 1951. 196 с., с илл.

Ленинград. [Архитектурно-планировочный обзор развития города]. Сборник статей. Л.—М. «Искусство». 1943. 403 с., с илл. (Ленингр. гор. совет депутатов трудящихся. Исполн. ком-т. Архитектурно-планировочное управление).

Никитин Н. П. Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л. Ленингр. отд. Союза советских архитекторов. 1939. 347 с., с илл.

Ощепков Г. Д. Архитектор Томон. [1754—1813]. Материалы к изучению творчества. М. Акад. архитектуры СССР. 1950. 168 с., с илл. (Мастера русской архитектуры).

Панов В. А. Архитектор А. Н. Воронихин. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1937. 120 с., 17 л. илл.

Пилявский В. И. Зодчий Росси. М.—Л. Гос. изд-во архитектуры и градостроительства. 149 с., с илл.

Подмосковные музеи. Путеводители под ред. И. Лазаревского и В. Згура. Вып. 1—6. М.—Л. 1925.

Синявер М. М. Адмиралтейство. М. 1948. 22 с., 56 л. илл. (Акад. архитектуры СССР. Ин-т истории и теории архитектуры. Памятники русской архитектуры. VII).

Чертежи А. Н. Воронихина. Коллекция Музея архитектуры. М. Всесоюзная акад. архитектуры. 1938. 136 с., с илл.

К главе седьмой

АРХИТЕКТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX И НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Алексей Викторович Щусев. Вступ. статья М. В. Бабенчикова. Библиография составлена Н. М. Нестеровой. М.—Л. 1947. 36 с., 2 л. илл. (Акад. наук СССР. Материалы к библиографии ученых СССР. Серия архитектуры. Вып. 1).

Бенуа А. и Лансере И. Дворцовое строительство имп. Николая I. «Старые годы». 1913. Июль-сентябрь. С. 173—197, с илл.

Быковский К. М. Задачи архитектуры XIX века. В кн.: Труды II съезда русских зодчих в Москве. Под ред. И. П. Машкова. М. 1899. С. 16—20.

Зальцман А. Творчество И. В. Жолтовского. «Архитектура СССР». М. 1940. № 5. С. 35—50, с илл.

Ильин М. А. Иван Александрович Фомин. М. Акад. архитектуры СССР. [1946]. 51 с., с илл. (Союз советских архитекторов СССР. Моск. отделение. Мастера советской архитектуры).

Кауфман С. А. Владимир Алексеевич Щуко. М. 1946.

Михайлов А. И. Выдающийся зодчий Советской эпохи. (Памяти А. В. Щусева). «Архитектура и строительство». М. 1949. № 5. С. 1—6.

Стасов В. В. XXV лет русского искусства. В его кн.: Избранные сочинения в 2-х томах. Т. II. М.—Л. 1937. С. 184—218: «Наша архитектура».

Стасов В. В. Искусство XIX века. В его кн.: Собрание сочинений. Т. IV. Спб. 1906. С. 1—27: «Архитектура».

Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. М. Госполитиздат. 1945. 159 с.

УКАЗАТЕЛЬ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ ПО МЕСТУ ИХ НАХОЖДЕНИЯ

* Датировка усадеб в Указателе дается применительно к периоду, упоминаемому в тексте учебника.

Л

Церковная архитектура

Н

Церковная архитектура

Гражданская архитектура

Церковная архитектура

Р

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ
АРХИТЕКТОРОВ, ЖИВОПИСЦЕВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ И СКУЛЬПТОРОВ

А

Б

В

Г

Д

Е

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ, ХАРАКТЕРНЫХ ДЛЯ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

А

Алтарь — восточная часть внутреннего помещения церкви, отделенная иконостасом или алтарной преградой.

Апсида — выступ в восточной части храма, обычно полукруглый или граненый в плане, перекрытый полукупольным или полусомкнутым сводом.

Аркатура, аркатурный пояс, аркатурный фриз — декоративное украшение стены в виде ряда глухих арочек, иногда опирающихся на колонки, консоли.

Б

Барабан — венчающая часть церковного здания, обычно цилиндрической или восьмигранной формы, имеющая купольное перекрытие. Световой барабан — имеющий оконные (световые) проемы.

Бегунец — форма орнаментальной кирпичной кладки в виде пояса, образующего на поверхности стены ряд треугольных углублений, обращенных вершинами последовательно вверх и вниз.

Бочка — форма кровли в виде полуцилиндра с подвышением и заострением верха. Пересечение двух бочек образует «крещатую бочку», или кубоватое покрытие.

В

Вежа — сторожевая, наблюдательная башня, обычно крепостного характера.

Венец — бревна, положенные горизонтально и связанные в углах врубками, составляющие один ряд сруба.

Восьмерик — часть здания, имеющая восьмигранную в плане форму.

Г

Гирька — декоративное украшение, обычно из резного камня, подвешенное на скрытом в кладке железном стержне.

Глава — наружная часть купольного перекрытия барабана. Древнейшая форма главы — шлемовидная, позднее — луковичная.

Глазурь — стекловидный покров керамических изделий различных цветов, применяющийся для изготовления изразцов, облицовочных плиток и черепицы.

Голосники — глиняные кувшины, открытые внутрь помещения и вделанные в верхние части стен храма, служившие резонаторами.

Гонт (лемех) — тонкие дощечки, применявшиеся при покрытии крыши здания, подобно черепице.

Горница — чистая половина избы, обычно на подклете.

Городище — место древнейшего поселения, укрепленного рвом и валами.

Городня — деревянный сруб, заполненный землей или камнями, применявшийся для устройства крепостных оград.

Гостиный двор — ряды лавок, торговых помещений и складов, объединенных крытыми галереями, а иногда и общей кровлей.

Гридница — большое помещение в княжеском дворце, хоромах, предназначенное для приема гостей и дружины.

Гульбище — галерея, наружная терраса, площадка, охватывающая здание с нескольких сторон.

Д

Двойня — деревянная постройка из двух клетей, обычно с самостоятельными покрытиями.

Детинец — древнейшее название укрепленного центра древнерусского города.

Дынька — декоративное украшение резных столбов, колонок оконных наличников и дверных порталов, напоминающее по форме дыню.

З

Закомара — полукруглое завершение верхней части стены церковного здания, обычно соответствующее форме внутреннего свода.

Замковый камень — наивысший центральный камень, которым замыкается свод или арочный проем.

Звонница — сооружение при храме, поставленное либо отдельно, либо над крыльцом или стеной здания, с проемами для подвешивания колоколов.

И

Изба черная, или курная, имеющая печь без трубы, вследствие чего дым выходит либо через открытую во время топки дверь или окна, или в специальную дымницу в крыше.

Изразец — плитка из обожженной глины, покрытая с лицевой стороны глазурью, имеющая с обратной стороны полую коробку для крепления в кладке.

Иконостас — алтарная преграда, отделяющая внутреннее помещение храма от алтаря, составленная из нескольких рядов икон.

К

Капище — языческий храм.

Келья — комната, жилое помещение в монастыре.

Клеть — прямоугольный деревянный сруб, холодная изба.

Кокошник — декоративная закомара, иногда с заостренным верхом, рас-

полагающаяся на стенах, сводах, вокруг барабанов церковного здания.

Колокольня — сооружение при церкви для подвешивания колоколов, имеющее вид башни.

Кремль — укрепленная крепостными стенами центральная часть феодального города.

Куб, или кубоватое покрытие, — деревянное, квадратное в плане покрытие, имеющее одинаковый для всех фасадов здания силуэт, напоминающий луковичную главу.

Курная изба — см. изба черная.

Л

Лаги — горизонтально положенные бревна или брусья.

в лапу — система соединения (врубки) бревен или брусьев под углом, без остатка, т. е. без выпущенных за пределы наружной плоскости стены концов бревен.

Лемех — см. гонт.

Лещадь — тонкая каменная плита, применявшаяся для верхнего настила пола.

Лопатка — вертикальный выступ в стене в виде пилястры без капители.

Луковица — покрытие церковной главы, напоминающее по форме луковицу.

М

Матица — главная балка деревянного потолка.

Мозаика — художественное изображение, составленное из разноцветных мелких камешков, кусочков окрашенного стекла или цветной глазурованной керамики.

Н

Накат — часть плоского деревянного покрытия, состоящая из бревен или пластин, уложенных в виде сплошного настила на балки или стены.

Наличник — декоративное украшение дверного или оконного проема.

О

в обло — распространенная в деревянном зодчестве система горизонтального соединения бревен под углом с остатком, т. е. с выпуском концов бревен за пределы наружной плоскости стены.

Окончина — оконный переплет, часто в виде металлической решетки, вставленной в деревянную обвязку. В более древних постройках — в виде доски с прорезанными в ней отверстиями.

Острог, острожец — укрепленное место с деревянной оборонительной оградой.

П

Палаты — жилое каменное здание с большим количеством отдельных помещений, иногда в несколько этажей.

Паперть — крытое, иногда окруженное стенами, помещение перед входом в церковь.

Парус — часть купольного свода в виде вогнутого сферического треугольника, перекрывающая угол квадратного в плане помещения (в местах перехода от квадратного основания к круглому в плане барабану купольного свода).

Перемычка — перекрытие оконного или дверного проема.

Печура — ниша в каменной стене.

Повал — верхняя часть сруба, уширенная путем постепенного выпуска наружу его венцов, образующих подобие бревенчатого карниза. Консоль из выпущенных концов бревен, поддерживающих свес кровли, площадку крыльца и т. д.

Повалуша — деревянная башня, входившая в состав жилых хором.

Погост — в древности торговый центр, позднее — церковная земля с церковью, кладбищем и жилыми домами духовенства.

Подзор — украшение на свесах (полицах) кровли над карнизом в виде резных досок или полос из прорезного железа.

Подклет—нижний этаж здания, обычно служебно-хозяйственного назначения.

Подмастерье каменных дел — древнерусское название руководителя архитектурно-строительных работ, зодчего, архитектора.

Подпружные арки — арки, опирающиеся на столбы и стены и несущие своды или барабан купола.

Полица — нижняя, пологая часть крутой двускатной или шатровой крыши, поддерживаемая повалом.

Поребрик — форма орнаментальной кирпичной кладки, выполняемая путем установки кирпича на тычок или ложок, под углом к наружной поверхности стены.

Портал — декоративно обработанный дверной проем здания. Перспективный портал — обрамление входа в виде ряда уходящих в глубину стены уступов.

Посад — поселение, расположенное вне городского укрепления (кремля, детинца) или монастыря.

Придел — дополнительный алтарь, пристроенный к основному зданию храма или устроенный внутри последнего.

Притвор — входная пристройка к церковному зданию.

Пята свода, арки — верхняя плоскость части стены, столба, на которую опирается арка или свод.

Р

Распалубка — выемка в своде (обычно над дверными и оконными проемами) в виде сферического треугольника, образуемого двумя криволинейными ребрами, сходящимися ниже шелыги свода.

Рундук — крытая площадка наружной лестницы.

С

Своды — перекрытие из кирпича или камня, имеющее в разрезе криволинейное очертание. Свод производит помимо вертикального давления на стены и столбы еще и горизонтальное давление — распор:

а) цилиндрический свод — образует в поперечном сечении полукруг, применяется для перекрытия сравнительно узких и длинных помещений. Опирается на продольные стены;

б) коробовый свод — является разновидностью цилиндрического свода и отличается от него тем, что образует в поперечном сечении трехцентровую кривую и имеет больший распор; служит для перекрытия более широких помещений, нежели цилиндрический свод;

в) крестовый свод — образуется путем пересечения двух цилиндрических сводов; применялся для перекрытия квадратных, а иногда и прямоугольных в плане помещений. Конструктивно позволяет сосредоточить все давление свода на опорных пятах его угловых ребер;

г) сомкнутый свод — образуется наклонным по заданной кривой продолжением стен, сходящихся в горизонтальной шелыге свода при прямоугольном плане, или в одной точке — при перекрытии центрического в плане помещения;

д) крещатый свод — сомкнутый свод, прорезанный двумя пересекающимися крест на крест сводами иной формы, на пересечении которых стоит световой барабан;

е) купольный свод — представляет собой полное полушарие, обычно опирается на цилиндрический в плане барабан или на полукруглые в плане стены апсид. В последнем случае он называется полукупольным сводом или конхой;

ж) ступенчатый свод — тип свода, применяемый для перекрытия небольших бесстолпных церквей при помощи системы поперечных арок, расположенных ступенями, на кото-

рые опираются ступенчатые арочки, расположенные в продольном направлении, образуя в центре открытый квадрат, завершенный световым барабаном.

Связи — деревянные или железные крепления, которые закладывались в стены или стягивали пяты арок и сводов для погашения распора на стены или столбы здания.

Сени — нежилое помещение, расположенное между отдельными клетями в избе или хоромах и между отдельными палатами в каменном здании. В сени обычно вела лестница снаружи здания.

Съезжая изба — административное здание, в котором помещалась канцелярия, архив, тюрьма.

Скит — небольшой уединенный монастырь с более строгим, чем в обычном монастыре, уставом.

Слобода — пригородное поселение, расположенное вдоль дорог, ведущих в город, за посадом.

Слюда — полупрозрачная горная порода, которая применялась вместо стекла в оконных переплетах.

Солея — повышенная часть церковного пола перед алтарем.

Сторожи — небольшие укрепленные пункты, расположенные на возвышенных местах, служившие для наблюдения за передвижением противника.

Т

Терем — помещение над верхним ярусом в хоромах.

Трапезная — общая столовая в монастыре с подсобными при ней помещениями. Позднее — обширная невысокая пристройка к западной части церкви.

Тябло — горизонтально положенные деревянные брусья, на которые ставились иконы в иконостасе.

Ф

Филенка — декоративная прямоугольная рамка или выемка в гладкой поверхности стен или пилястры.

Фреска — живопись водяными красками по сырой известковой штукатурке, отличающаяся большой долговечностью.

Х

Хоромы — комплекс жилых деревянных строений, связанных между собой сенями и переходами.

Хоры — верхняя открытая галерея, балкон внутри церкви.

Ц

Цемянка — толченый кирпич, добавляемый в известковый раствор при кладке стен здания.

Ч

Четверик — часть здания, имеющая квадратную в плане форму.

Ш

Шатер, шатровое покрытие — покрытие, имеющее вид высокой четырехгранной или многогранной пирамиды; осуществлялось в дереве напуском венцов, с уменьшающимися длинами сторон, а в кирпиче — наклонными рядами или напуском горизонтальных рядов его.

Шелыга — вершина свода или арки.

Шея — глухой барабан церковной главы, не имеющий световых проемов.

Ширинка — прямоугольная выемка в стене, окаймленная декоративной рамкой, в которой иногда помещались изразцы.

Щ

Щипец — верхняя часть торцовой стены, ограниченная двумя скатами крыши, фронтон.

Я

Ярус — горизонтальное членение фасада, обычно соответствующее этажу здания.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

(с указанием важнейших источников)

ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТЕКСТЕ (ГРАФИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ)

Стр.

бор Александро-Невской лавры в Петербурге (1778—1790 гг.). Арх. И. Е. Старов. Западный фасад, продольный разрез, план (по А. Шелковникову «Собр. план., фас. и разр. примеч. зданий СПБ»). 3. Дом в усадьбе «Танцы» (1774—1780-е гг.). Арх. И. Е. Старов. План 1-го этажа (Муз. ист. и разв. Ленинграда). 4. Дом в усадьбе «Сиворицы» (1774—1780-е гг.). Арх. И. Е. Старов. План центральной части дома, главный фасад (Муз. ист. и разв. Ленинграда).

205. Таврический дворец в Петербурге (1783—1788 гг.). Арх. И. Е. Старов. Фасад со стороны парка, план 1-го этажа (по А. Шелковникову, «Собр. план, фас. и разр. примеч. зданий СПБ»). Поперечный разрез (Муз. ист. и разв. Ленинграда). Ордер бокового портика паркового фасада, ордер главного фасада (обмер под руков. Я. Д. Гликина. Научный архив ГИОП).

209. 1. Церковь Филиппа Митрополита в Москве (1777—1788 гг.). Арх. М. Ф. Казаков. Южный фасад, план. Поперечный разрез (обмер МАА с добавл. Н. Л. Крашенинниковой). 2. Петровское-Алабино, подмосковная усадьба (1775—1785 гг.). Арх. М. Ф. Казаков. Генеральный план усадьбы. Флигель: фасад, разрез, план. Главный дом: главный фасад, диагональный фасад, план, разрез, деталь ионического ордера, деталь дорического ордера. Обелиск ворот (по обмерам МАА. Генеральный план усадьбы — реконструкция Д. П. Сухова).

211. Москва. 1. Дом Губина (Институт физиотерапии) (1780-е гг.). Арх. М. Ф. Казаков. Генеральный план, главный фасад, план 2-го этажа, разрез (альбом М. Ф. Казакова, МАА). 2. Дом Разумовского (1790—1793 гг.). Арх. М. Ф. Казаков. Схема генерального плана усадьбы (альбом М. Ф. Казакова, МАА). 3. Зал «Благородного собрания» (Дома союзов) (1780-е гг.). Арх. М. Ф. Казаков. План, продольный разрез, капитель и база, план и профиль карниза, фрагмент зала (обмер Л. И. Баталова).

213. Москва. 1. Голицынская больница (1796—1801 гг.). Арх. М. Ф. Казаков. Генеральный план, главный фасад, план ротонды, разрез ротонды (по чертежам М. Ф. Казакова, МАА). Центральная часть фасада (по обмерам Сулимова и Гроссман, МАА). Памятник Д. М. Голицыну (по фотографии). 2. Московский университет (1786—1793 гг.). Арх. М. Ф. Казаков, перестр. в 1817—1819 гг. Д. И. Жилярди. Главный фасад здания Казакова (по черт. М. Ф. Казакова, МАА). План 2-го этажа, центральная часть фасада здания Жилярди (по черт. Д. Григорьева, МАА). Разрез актового зала, ордер колоннады зала (по обмерам Н. П. Апостоловой, МАА). Лепная деталь фасада (по фотографии).

216. 1. Дворец в Царицыне близ Москвы (1786—1797 гг.). Арх. М. Ф. Казаков. Фрагмент фасада (1-й проект). План дворца, фрагмент фасада (2-й, осуществленный проект) (альбом Казакова, МАА). 2. Сенат в Московском Кремле (1776—1789 гг.). Арх. М. Ф. Казаков. План Сената. 3. Петровский дворец в Москве (1775—1782 гг.). Арх. М. Ф. Казаков. Генеральный план, фасад главного корпуса, фрагмент фасада, башня ворот во дворе (по обмерам С. А. Болдырева и Л. Г. Лихтенберга, МАА).

219. 1. Публичная библиотека в Петербурге (1795—1801 гг.). Арх. Е. Т. Соколов. Главный фасад, план 2-го этажа (по А. Шелковникову, «Собр. план., фас. и разр. примеч. зданий СПБ» и черт. Соколова в рукоп. отд. Гос. публ. б-ки им. Салтыкова-Щедрина). 2. Почтамт в Петербурге (1782—1789 гг.). Арх. Н. А. Львов. Главный фасад, план 2-го этажа (по А. Шелковникову). 3. Собор Борисоглебского монастыря в Торжке (1785—1796 гг.). Арх. Н. А. Львов. Западный фасад, план, разрез (чертежи Н. А. Львова, МАХ).

221. Петербург. 1. Ассигнационный банк (1783—1788 гг.). Арх. Д. Кваренги. Главный фасад, план 1-го этажа (из кн. « Fabriche e Disegni di Giacomo Guarenghi » II, 1834, табл. I, II). 2. Эрмитажный театр (1782—1785 гг.). Арх. Д. Кваренги. Фасад, план, поперечный разрез с видом на сцену, продольный разрез зрительного зала (из кн. « Fabriche e Disegni... », II, табл. XXX, XXXII, XXXIV).

222. 1. Дворец Завадовского в Ляличах, б. Черниговской губ. (1780-е гг.). Арх. Д. Кваренги. Главный фасад, план 1-го этажа, ордер интерьера, фрагмент наличника двери интерьера, деталь внутренней обработки, продольный разрез по центральной части (обмеры Белобородова, МАХ). 2. Александровский дворец в Царском селе (1792—1796 гг.). Арх. Д. Кваренги. Главный фасад (из кн. Fabriche e Disegni). План. (Гос. Эрмитаж, Отд. рис., альбом Неелова). Павильон «Концертный зал» в Царском селе (1782 г.). Арх. Д. Кваренги. План, фасад (МАХ).

224. «Холодные бани» в Царском селе (г. Пушкин) (1780—1785 гг.). Арх. Ч. Камерон. Фасад Агатовых комнат. Северо-восточный фасад «Холодных бань», план 2-го этажа (МАА). Генеральный план (по В. Н. Талепоровскому). Продольный разрез, рисунок пола (обмеры Ф. Ф. Олейника).

226. 1. Павловск. Дворец (1782—1785 гг.). Арх. Ч. Камерон. Генеральный план (научный архив ГИОП). Главный фасад (реконструкция В. Н. Талепоровского). Деталь наличника, ордер главного фасада, фасад на р. Славянку (черт. Л. И. Баталова). Разрез центральной части (обмер И. В. Эрн и А. М. Харламовой, чертеж мастерской Ленпроекта). План 2-го этажа (из кн. «Худож. сокровища России»). 2. Дворец в Батурине, Черниговской обл. (1799—1803 гг.). Арх. Ч. Камерон. План 2-го этажа, главный фасад (реконструкция А. Е. Белогруда, МАХ).

227. Павловск, Ленинградск. обл. 1. Генеральный план парка (из кн. В. Я. Курбатов, Павловск, изд. 2, СПБ, 1902). 2. Павильон «Трех граций» (1797—1799 гг.). Арх. Ч. Камерон. Фасад, разрез, план. 3. Павильон «Храм дружбы» (1780—1782 гг.). Арх. Ч. Камерон. Фасад, разрез, план (с фотографий МАА).

231. Москва. 1. Дом Серебрякова (1782 г.), за Земляным городом. Фасад (ЦГАДА, Ф. Кам. приказа, кн. 75, л. 308—315). 2. Дом Евдокимова (1799 г.), в Земляном городе. Фасад с генеральным планом (МОИА, ф. Упр. благочиния, д. 7832). 3. Дом Рахманова (кон. XVIII в.). Фасад (альбом Казакова, МАА). 4. Генеральный план владения в Рогожской Ямской слободе (1783 г.). (МОИА, ф. Упр. благоч. св. 98, д. 9450). 5. Генеральный план дома Ржевского в Китай-городе (ЦГАДА, ф. Кам. приказа, кн. 17). 6. Кригс-комиссариат (1778—1780-е гг.). Арх. Н. Н. Легран. Фасад со стороны Москвы-реки, план 1-го этажа (по материалам М. В. Будылиной, чертежи 1830-х гг., ЦВИА). 7. Странноприимный дом (ныне Ин-т им. Склифасовского) (1794—1807 гг.). Проект арх. Е. С. Назарова. Фасад и генеральный план (с гравиров. чертежа Е. С. Назарова, МАА).

ФОТОИЛЛЮСТРАЦИИ

ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Колонка	Строка	Напечатано	Следует читать
3	левая	1 сверху	города	городища
3	»	14 снизу	крупнейшем	одном
6	»	7—8 »	деревянных, обмазанных глиной домах	мазанковых домах
7	правая	9 сверху	неизвестное	несметное
11	левая	6—7 снизу	Мстислав Удалой	Мстислав Владимирович
16	»	10 »	первым из	одним из первых
36	правая	4 сверху	известкового	розового
39	план крепости Старая Ладога		надпись «р. Волхов» помещена в нижней части чертежа	Надпись «р. Волхов» следует читать в верхней части чертежа
42	левая	9 сверху	палат	полатей
47	»	31 »	которых	которой
49	подпись под таблицей			Из подписи выпало: 3. Троице-Сергиев монастырь. Троицкий собор. 1422—1423 гг.
56	левая	8 снизу	Первоначально вместо главы она завершалась	Первоначально она завершалась
59	подпись под таблицей		Т. Шаругин	Т. Шарутин
60	левая	19 сверху	(стр. 32)	(стр. 59)
71	правая	25 снизу	выложены	имеют облицовку
119	подпись под таблицей			Из подписи выпало: 3. Северные ворота. 1670 г. 4. Западные ворота и церковь Иоанна Богослова. 1683 г. 5. Угловая башня.
157	подпись под масштабной линией		м. планов и разрезов	м. планов
162	правая	27 сверху	При преемниках Петра основная	При преемниках Петра, наряду с продолжающимися градостроительными работами
164	левая	3 снизу	В конце 1750-х гг.	В 1761 г.
164	правая	18 сверху	1776	1771
164	»	22 снизу	близ Митавы	близ г. Бауска
164	»	18 »	в те же годы	в 1747—1748 гг.
168	правая	4 снизу	дворце	монастыря
169			Масштаб плана 2-го этажа Б. Царскосельского дворца не читать	Пользоваться масштабом плана 2-го этажа Зимнего дворца
170	правая	19 снизу	1739	1741
176	левая	28 сверху	64-метровой	80-метровой
186	правая	16 снизу	Тверь (Калинин)	Тула
202	левая	15 сверху	Ф. Волковым	Волковым
215	левая	3 сверху	1774	1784
227	экспликация к генеральному плану		6. Елизаветин павильон	6. Мавзолей Павла I

Страница	Колонка	Строка	Напечатано	Следует читать
230	левая	23 сверху	1777	1775
236	правая	12 »	народных	некоторых
237	левая	13 »	благоприятствовало	сопутствовало
245	левая	2 сверху	1808	1806
245	»	13 »	1837	1838
248	»	21 снизу	72,5 м	68,85 м
248	»	20 »	56,7 м	56 м
248	»	19 »	71 м .	49 м
250	правая	22—23 сверху	В Павловске среди парковых построек Воронихина выделялся Розовый павильон	В Павловске среди парковых построек выделялся Розовый павильон Воронихина
258	»	11 сверху	1815	1816
259	подпись под таблицей		1826	1825
267	правая	2—3 сверху	повторенный зодчим в 1826 г.	принятый в 1824 г.
269	левая	12—11 снизу	А. М. Мельникову	А. И. Мельникову
280	»	13 снизу	В 1820 г.	В 1820-х гг.
281	правая	21 сверху	(1822 г.)	(1829 г.)
347	подпись под таблицей		1543 г.	1545 г.
385	» »	»	1774	1784
389	» »	»	1783—1785 гг.	1783—1786 гг.

В подписях под таблицами на стр. 105, 107, 15), 249 309, 312, 341, 345, 396, 416, 417, 419 после названий городов выпали двоеточия.

УКАЗАТЕЛЬ СОКРАЩЕНИЙ

1.	Академия архитектуры СССР	АА
2.	Академия архитектуры УССР	УАА
3.	Филиал Академии архитектуры СССР в Ленинграде	ФАА
4.	Академия художеств СССР	АХ
5.	Музей Академии художеств СССР	МАХ
6.	Институт истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР	ИИТ
7.	Музей архитектуры Академии архитектуры СССР	МАА
8.	Музей русской архитектуры им. Щусева	МРА
9.	Государственный исторический музей в Москве	ГИМ
10.	Управление по охране памятников архитектуры Министерства городского строительства	УОП
11.	Государственная инспекция по охране памятников Ленинграда	ГИОП
12.	Городской исторический научно-технический архив Москвы	ГИНТА
13.	Московский областной исторический архив	МОИА
14.	Центральный военно-исторический архив в Москве	ЦВИА
15.	Центральный государственный архив древних актов в Москве	ЦГАДА
16.	Центральный государственный исторический архив Ленинграда	ЦГИАЛ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Переплет, титул и заставки художника *И. И. Фоминой*
Фронтиспис — акварель художника *Э. Б. Бернштейна*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ
и
АРХИТЕКТУРЕ

* * *

Редактор *В. А. Виноград*
Техническая редакция *И. А. Стрелецкого*

* * *

Подписано в печать 6/VIII 1951 г. Т 06308
Бумага $60\times92^{1}/_{8}=29^{1}/_{2}$. бумажных — 59 печ. л.
1 вклейка $^{1}/_{4}$ п. л. Уч.-изд. л. 54,8. Изд. № 544. Заказ № 2157
Тираж 15 000 экз.
Цена 24 р. 70 к. Переплет 3 р.

* * *

3 и 4-я тип. Государственного издательства литературы
по строительству и архитектуре
Москва